Indice

INTRODUZIONE

Nel suo *Dialogo di un viaggiatore e di un sedentario*, poi raccolto in *Cere perse*, il mai pentito claustrofiliaco Bufalino esemplifica due diverse visioni dell'esistenza assolutamente rappresentative di una dialettica fondante all'interno del suo immaginario, strutturale contrapposizione legata alla tentazione e negazione del movimento e di conseguenza espressione di una stretta correlazione tra le categorie della vita e quelle dello spazio. Prendendo le mosse dalla riconosciuta centralità semantica della topografia dello scrittore, questo lavoro mira a far interagire la metodologia concordanziale con un'analisi testuale incentrata sullo studio della dimensione spaziale all'interno della produzione bufaliniana in prosa e in versi. I dati del formario elettronico dell'intera opera di Bufalino vengono pertanto posti qui in dialogo con i presupposti metodologici della cosiddetta critica dello spazio (debitrice degli studi di Joseph Frank non meno che delle fondamentali riflessioni di Genette, Lotmann, Barthes e Bachelard), e per la quale i luoghi della letteratura, non più relegati al ruolo di scenari di sfondo, assumono un vero e proprio ruolo significante.

Alla luce dell'ampia bibliografia critica sulla rappresentazione dello spazio in letteratura, nel primo capitolo sono presi in esame, e pedinati attraverso il corpus dell'autore, i lemmi «dentro» e «fuori» scelti a paradigma di una dinamica tra luoghi chiusi e luoghi aperti che è indubbiamente centrale nell'universo di Bufalino. La puntuale analisi di ogni singola occorrenza dei due lemmi rende manifesta una precisa corrispondenza tra il «dentro», l'arte e la scrittura da un lato, e il «fuori» e la vita dall'altro, in una rigida dialettica che fa sì che solo all'interno di sicuri luoghi chiusi le esperienze di vita riescano ad essere rielaborate e trasformate (attraverso una deliberata contaminazione dei ricordi) in invenzione letteraria.

Sempre tenendo presente questa fondante dicotomia, il secondo capitolo passa ad analizzare alcune significative ‘parole dello spazio’ ricorrenti nei testi dello scrittore siciliano: dal lemma «casa», significante per eccellenza del motivo della tana-prigione, al lemma «finestra», puntuale indicatore di una fruizione dal «dentro» del mondo del «fuori», al lemma «porta» espressione di una fondamentale soglia di separazione che ingloba tuttavia nella propria area anche l’idea-ponte del socchiuso e di una possibile comunicazione tra il dentro e il fuori. Il lemma «marciapiedi» chiude la serie di queste parole ‘liminali’ prese in esame anche in relazione alla loro ripetuta occorrenza in snodi narrativi particolarmente importanti.

Nell’ultima parte del lavoro, l’indagine sulla dimensione spaziale viene deliberatamente messa in cortocircuito con altri temi-chiave dell’opera bufaliniana (la morte, la Sicilia, il rapporto con la divinità), nell’intento di far passare – sulla scia di un’immagine cara allo scrittore - lo studio sullo spazio dalla 'buccia' alla 'polpa'. A dominare è sempre lo spazio chiuso, emblema dell’isolitudine, della morte e insieme del carcere della scrittura: i confini del libro divengono anzi essi stessi metafora dello spazio chiuso, in un’interna contraddizione che rende allo stesso tempo il contenuto dei libri l'unico strumento di possibile evasione in una vita interamente concepita all’insegna della claustrofilia.

Capitolo I

TOPOGRAFIA BUFALINIANA

1 L'analisi dello spazio e lo strumento concordanziale

Dopo l'articolo di Joseph Frank *Spatial Form in Modern Literature*[1] lo spazio nel testo letterario, sia esso poetico o narrativo non può essere più relegato ad una posizione subordinata, ma tende anzi ad assumere un ruolo da protagonista, convertendo la sua storica funzione descrittiva e meramente estetica in funzione semantica, in metafora di concetti chiave dell'intera opera di un autore o di un periodo storico o di un genere letterario. Dagli anni '60 in poi gli studi in tal senso diventano progressivamente più numerosi e pongono le basi di una nuova frontiera della critica e della metodologia letteraria. Genette, Lotmann e Barthes sono i padri di questo dibattito critico e a loro bisogna fare rifermento per delinearne le coordinate.[2] Lo spazio del testo infatti non è fine a se stesso ma, come sostiene Lotman, diventa specchio dell'intero universo:

> Di qui la possibilità di simulare in senso spaziale concetti che di per sé non hanno natura spaziale. [...] Questa proprietà dei modelli spaziali è particolarmente essenziale per l'arte. A livello di simulazione esterna al testo puramente ideologica, la lingua dei rapporti spaziali risulta uno dei mezzi fondamentali di comprensione della realtà. I concetti "alto-basso", "destra-sinistra", "vicino-lontano", "aperto-chiuso", "limitato-illimitato", "continuo-discontinuo", sono materiale per la costruzione di modelli culturali con un contenuto assolutamente non spaziale, e prendono il significato di "prezioso-non prezioso", "buono-cattivo", "proprio-altrui", "accessibile-inaccesibile", "mortale-immortale", eccetera. I più comuni modelli sociali, religiosi, politici e morali del mondo, con l'aiuto dei quali l'uomo nelle varie fasi della sua vita spirituale

---

[1] Il problema della distinzione tra descrizione e narrazione fu affrontato in modo diffuso da Lessing, che nel *Laocoonte* (1776) traccia i confini tra poesia e pittura, che la tradizione da Orazio in poi aveva delimitato in modo improprio. La sua teoria estetica si basa sul fatto che i corpi e le loro qualità visibili sono oggetti propri della poesia. La pittura può rappresentare solo un momento, la poesia anche il divenire. Joseph Frank riprende questa distinzione fatta da Lessing e riformula una nuova teoria estetica che finalmente attribuisce il giusto ruolo allo spazio (Cfr. J. Frank, *Spazial form in modern literature,* in «Sewance Review», n. 53, 1945, poi in J. Frank, *The idea of spazial form*, New Brunswick and London, Rutgers University Press, 1991).

[2] Per approfondire tali studi critici si rimanda all'utile manualetto redatto da Anna Carta, *Letteratura e Spazio*, Catania, Villaggio Maori edizioni, 2009.

interpreta la vita che lo circonda, risultano inevitabilmente essere caratteristiche spaziali.[3]

Restringendo il nostro campo di analisi ad una coppia di separazione spaziale, ci soffermeremo prevalentemente sull'opposizione tra gli spazi aperti e gli spazi chiusi, dominante nelle opere di Gesualdo Bufalino, e della quale Lotman scrive:

> L'opposizione "aperto-chiuso" è un indizio essenziale di organizzazione spaziale del testo. Lo spazio chiuso, venendo interpretato nei testi sotto varie forme spaziali delle cose di tutti i giorni: una casa, una città, la patria e attribuendosi determinati segni come "nativo", "caldo", "sicuro" si oppone al chiuso spazio esterno e ai suoi segni: "estraneo", "nemico", "freddo", sono possibili anche interpretazioni opposte.[4]

Anche Gaston Bachelard, negli studi dedicati alla fenomenologia dello spazio artistico, si sofferma sul rapporto dialettico tra dentro-fuori e sulle metafore ad esso riconducibili:

> Fuori e dentro formano una dialettica lacerante e la geometria evidente di tale dialettica ci accieca non appena la facciamo svolgere nel campo delle metafore. Essa possiede l'affilata nettezza della dialettica del *sì* e del *no* che decide di tutto. Senza farci caso, ne facciamo una base di immagini che dominano tutti i pensieri del positivo e del negativo.[5]

Se Lotmann sottolinea l'importanza dell'approccio spaziale ad un testo, Barthes si pone addirittura il problema del significato dell'eventuale insignificanza della descrizione:

> La singolarità della descrizione (o del dettaglio inutile) nel tessuto narrativo, la sua solitudine, designa un problema della massima importanza per l'analisi strutturale del racconto, insignificante, o altrimenti, se permangono nel sintagma narrativo alcune zone insignificanti, qual è in definitiva, per così dire, il significato di tale insignificanza?[6]

I due studiosi sottolineano rispettivamente che lo spazio rimanda a dei concetti che di per sé non hanno valore spaziale e che tanto la presenza dello spazio quanto la sua assenza all'interno di un testo letterario non possono essere insignificanti.

---

[3] J. Lotman, *Il problema dello spazio artistico*, in *Struttura del testo poetico*, a cura di E. Bazzarelli, Milano, Mursia, 1976, p. 262.

[4] Ivi, pp. 271-272.

[5] G. Bacherard, *La poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo, 1993, p. 233.

[6] R. Barthes, *L'effetto del reale*, in *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988, p. 153.

Quindi avvicinarsi al *corpus* di un autore, eleggendo come chiave di lettura privilegiata lo spazio in cui si svolge la narrazione, significherà capire di volta in volta quale concetto possa essere ricondotto a ciascuna categoria spaziale.

Le tipologie spaziali e le loro combinazioni possono essere molteplici, ma ognuna di esse è portatrice di un messaggio ben preciso, lo spazio si presta pertanto alla formazione di metafore.[7]

Apparentemente applicare questo tipo di indagine alle opere di Bufalino può sembrare facile e lineare, a causa della preponderanza dei luoghi chiusi nei suoi romanzi e a causa della dichiarata claustrofilia dello scrittore. Infatti la ricorrenza di spazi chiusi nella sua produzione è molto alta: dal sanatorio di *Diceria dell'untore* all'isola penitenziaria de *Le Menzogne della notte,* dalle Malcontente di *Qui pro quo* al condominio di *Tommaso e il fotografo cieco.* In realtà l'intreccio degli spazi delle opere di Bufalino è in evoluzione e si lega alle fasi della sua produzione narrativa o al significato globale di un singolo romanzo. Se i concetti di protezione, sicurezza, benessere sono strettamente legati ai luoghi chiusi e i concetti di paura, pericolo, malessere sono invece ampiamente collegati agli spazi aperti, quello che ci interessa capire è perché avviene questa bipartizione metaforica e spaziale e se questa dicotomia rimane sempre lineare o se diventa più complessa in presenza di alcune tematiche. Il dentro acquisisce le suddette caratteristiche perché metaforicamente rappresenta l'arte, in particolare la scrittura, il fuori, invece, assorbe aspetti contrapposti perché metaforicamente costituisce la vita, la realtà, seppur nella sua connaturata dimaensione fittizia. D'altra parte in presenza delle tematiche ricorrenti delle opere dello scrittore, quali l'amore, la memoria, la morte, la Sicilia,[8] il legame con gli spazi sembra solo apparentemente controverso, in realtà sia la speculazione sulle grandi tematiche affrontate dallo

---

[7] In merito agli studi sullo spazio cfr. P. Amalfitano, *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del Novecento*, Roma, Bulzoni, 1998; V. Bagnoli, *Lo spazio del testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*, Bologna, Pendragon, 2003; S. Cavicchioli, *I sensi, lo spazio, gli umori e altri saggi*, Milano, Bompiani, 2002.

[8] Bufalino ribadisce in più contesti le tematiche ricorrenti nella sua produzione e afferma di prediligere: «temi che sono di tanti [...]. Sempre con un denominatore comune, che è lo stupore davanti alla vita e alle sue incredibili maschere» (G. Bufalino, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid? Atti del wordshow-seminario sulle maniere e le ragioni dello scrivere,* con un profilo di G. Amoroso, Taormina, Associazione culturale "Agorà", 1989, p. 59).

scrittore, quanto la spazializzazione delle stesse trovano un'unica tipologia spaziale privilegiata, quella dei luoghi chiusi, protetti, delimitati. La spazialità delle tematiche quindi appare coincidente alla spazialità del meccanismo della scrittura.

Certamente lo stesso Bufalino, da grande studioso quale era, aveva intuito l'importanza dello spazio all'interno delle sue opere, infatti in *Essere o riessere,* saggio in forma di intervista che si occupa della gestazione e delle caratteristiche della sua scrittura, inserisce tra i personaggi e le tematiche della sue opere anche il paesaggio:

> Perfino il paesaggio diventa personaggio e si adegua al sentimento di clausura e d'assedio che è così caro all'autore: il sanatorio della Rocca, il paese di Modica, in una gola tra due montagne, il penitenziario di Santo Stefano.[9]

Inoltre in *Calende Greche* c'è proprio una digressione 'significante' sulla categoria dello spazio:

> Ma io mi ci arrovello, su queste categorie dello spazio e del tempo, e le tagliuzzo coi più ottusi bisturi del raziocino. "Fra spazio e tempo" prèdico "c'è pure qualche divario, per quel che attiene al mio esistere. Poiché, finché esisto ho sullo spazio l'autorità di poterlo occupare con l'ingombro di me; il privilegio di poterlo, quand'anche per poco o pochissimo, invadere e, mediante un semplice schiocco di dita, mutare. Insomma, se io non fossi, lo spazio sarebbe diverso. Mentre lo stesso non succede col tempo. Il quale scorre, ammesso che esista, ma del tutto non curante di me, ignaro di me, e mi muta da me e non mi lascia in nessun modo mutare".[10]

La consapevolezza dell'importanza degli spazi investe sia il paesaggio in cui agiscono (o non agiscono) i personaggi, sia lo spazio occupato dal narratore nell'atto della narrazione.

Applicare un'analisi dello spazio all'intero *corpus* bufaliniano appare più agevole avvalendosi di precisi supporti lessicografici, espressamente messi a punto per lo svolgimento di questo studio e rappresentati dal formario relativo a

---

9 G. Bufalino, *Essere o riessere. Conversazione con Gesualdo Bufalino*, a cura di P. Gaglianone - F. Tas, Roma, Omicron, 1996, p. 36.

10 G. Bufalino, *Calende greche*, in *Opere 1989-1996,* a cura e con introduzione di F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007, pp. 59-60.

tutte le occorrenze di parola dei suoi romanzi, della raccolta di racconti *L'uomo invaso* e degli scritti aforistici dell'autore, nonché dalla concordanza integrale della raccolta poetica *L'amaro miele*.

L'analisi prenderà le mosse dall'esame degli spazi aperti e degli spazi chiusi,[11] rappresentati in tutte le opere di Bufalino attraverso la ricorrenza di due lemmi chiave di tale campo d'indagine, quali "dentro" e "fuori".

Unendo infatti i dati del formario a quelli della concordanza si evince che "dentro" ricorre ben 393 volte, mentre "fuori" 173 volte: lo scrittore privilegia tanto nella prosa quanto nella poesia il lemma "dentro" rispetto al lemma "fuori" (che ne *L'amaro miele* è addirittura totalmente assente).

A partire dall'esame della struttura degli spazi di ciascuna opera, vedremo quali significati assumono i suddetti lemmi in ognuna di esse e se la dicotomia arte-vita, ipotizzata come corrispondente a quella tra gli spazi chiusi e aperti, subisce delle variazioni da *Diceria dell'untore* a *Shah Mat.*

2 *Malattia e reclusione: "Diceria dell'untore" e "L'amaro miele"*

La dialettica dentro/fuori, rimane pressocché invariata nel corso dell'intera produzione di Bufalino, pur acquisendo, sfumature diverse a seconda del significato spaziale complessivo di ciascuna opera. Un'analisi parallela va fatta su *Diceria dell'untore* e *L'amaro miele*, in quanto testi geneticamente correlati visto

[11] A tal proposito risultano importanti le riflessioni di Rosa Maria Monastra: «Com'è noto, l'universo narrativo di Bufalino è prevalentemente concentrazionario. Dal primo all'ultimo libro, infatti, l'idea di uno spazio chiuso da organizzare come un teatro dell'anima, in una sorta di sospensione temporale, costituisce un filo rosso di grandissima evidenza: il sanatorio di *Diceria dell'untore,* la camera d'albergo di *Argo il cieco*, la stanza serrata che dà 'felicità' al 'bambino punito' e lo sleeping-car da cui si levano 'voci di pianto' in *L'Uomo invaso*, la fortezza/prigione di *Le menzogne della notte*, la villa di *Qui pro quo*, il seminterrato di *Tommaso e il fotografo cieco*, l'appartamento buio del postumo *Shah Mat*, sono altrettante varianti di un unico cronotopo. Spesso si tratta di uno spazio/tempo ambivalente, che esclude ma anche conforta, che è insieme tana e prigione (il che, oltre a riecheggiare famosi modelli otto/novecenteschi, a detta dello stesso Bufalino risponderebbe a una precisa inclinazione personale). Ma anche quando sia assente, o poco rilevata, la connotazione claustrofiliaca, è comunque sempre vistosa un'orchestrazione in chiave di ossimoro, di contraddizione, secondo modalità che saldano le intenzioni metaletterarie a quelle metafisiche» (R. M. Monastra, *"Le menzogne della notte", ovvero La fortezza degli inganni incrociati*, in *Carceri veri e d'invenzione dal tardo Cinquecento al Novecento*, Atti del Convegno internazionale di studi, Ragusa-Comiso, 14-15-16 novembre 2007, a cura di G. Traina e N. Zago, Acireale-Roma, Bonanno, p. 621).

che il progetto iniziale di Bufalino era quello di formare una sorta di *Vita Nova*.[12]

In *Diceria* lo spazio chiuso per eccellenza della Rocca, il sanatorio della Conca d'oro dove il protagonista viene relegato a causa della tubercolosi contratta in guerra, si oppone prevalentemente agli spazi aperti della città vicina. Entrambi gli spazi sono modellati attorno alla dicotomia malattia-guarigione,[13] che a sua volta partecipa ad una contrapposizione più importante, che è quella tra arte e vita.[14] Infatti per tutto il romanzo il narratore-protagonista privilegia lo spazio chiuso del sanatorio, perché pur essendo il luogo della malattia, è anche il luogo della condivisione di una affratellante condizione esistenziale, al di fuori della quale c'è l'estraneità degli individui sani, delle persone normali. Quindi le escursioni cittadine, che diventano incursioni nel mondo dei vivi, sono negative solo in relazione al senso di alterità avvertito dagli untori, ma assorbono anche una accezione positiva, perché solo in simili contesti spaziali i malati possono fingere di essere sani, di integrarsi con le altre persone, di vivere una vita comune, di avere dei sogni e delle speranze per un futuro certo. Contemporaneamente queste gite cittadine costituiscono materiale indispensabile per i racconti fatti ai compagni di sanatorio, per le storie d'amore inventate e per tutti i livelli

---

[12] Lo scrittore spiega la gestazione del suo romanzo d'esordio e della raccolta di poesie, precisando: «La *Diceria* abbozzata sin dai primi anni cinquanta, con punte anche più antiche, di brani del '47, fu poi finita al principio degli anni Settanta e già risente di più ardite esperienze. Vero è, d'altronde, che originariamente voleva essere una sorta di *Vita Nuova*, con poesie alternate ai capitoli. E in tal veste approdò in casa editrice, salvo essere poi ridotta nella forma odierna, mentre le poesie finivano col far corpo con le pagine di *Amaro miele*. Questo dico a riprova della liricità viscerale del mio romanzo sin dal suo primo emergere alla luce» (G. Bufalino, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?,* cit., pp. 31-32).

[13] Il tema della malattia (e l'esperienza della stessa da parte dell'autore) risulta essere causa scatenante della scrittura di *Diceria dell'untore:* «All'origine di tutto, quell'antica, inguaribile ustione che sai: la guerra, la malattia; voglio dire; l'ingresso dell'idea della morte in un cuore innocente» (A. Romanò - G. Bufalino, *Carteggio di gioventù (1943-1950)*, a cura di N. Zago, Valverde, Il Girasole, "Dioniso", 1994, p. 202). Per il medesimo tema nella sua ambivalenza cfr. G. Bufalino, *Da stigma a stemma*. *Il malato come eroe letterario*, in *Opere 1989-1996*, cit., pp. 1215-1224. Sul primo romanzo dello scrittore cfr. *Bufalino narratore fra cinema, musica, traduzione*, a cura di N. Zago, Comiso, Salarchi Immagini, "Quaderni della Fondazione Gesualdo Bufalino, 1", 2002, in particolare la sezione dedicata interamente a *Diceria*, pp. 185-320.

[14] A proposito della dicotomia tra scrittura e vita, lo stesso scrittore si pone degli interrogativi: «Perché ci si affanna a tessere sogni e raggiri, si dà corpo a fantocci e fantasmi, si fabbricano babilonie di carta, s'inventano esistenze vicarie, universi paralleli e bugiardi, mentre fuori così plausibile piove la luce della luna dell'erba e nostri moti naturali, le più immediate insurrezioni dei nostri sensi c'invitano al gioco affettuosamente, divinamente semplice della vita? La vita che è innamoramento impulsivo di se stessi, credulo abbandono alle quattro dorate, virginee, felice stagioni» (G. Bufalino, *Cere Perse* (*Le ragioni dello scrivere*), in *Opere 1981-1988,* a cura di M. Corti e F. Caputo, con introduzione di M. Corti, Milano, Bompiani, 1992, p. 821).

d'espressione artistica che si manifestano alla Rocca. Non appena infatti al protagonista viene rivelata dal Gran Magro la sua prossima guarigione, la dialettica degli spazi muta sembianze, perché se è vero che lo spazio chiuso continua ad essere tanto rifugio, quanto luogo privilegiato dell'immaginazione, il mondo circostante, il fuori, diventa magnetico, perché rappresenta la vita reale, quella che il protagonista vuole vivere, a dispetto della forma vicaria di esistenza del sanatorio.

*L'amaro miele «*contiene versi scritti fra il '40 e il '54, salvo poche eccezioni. Sono versi di amore mediterraneo, di memoria, di guerra e di attesa della morte del sanatorio».[15] La consonanza di temi rispetto al romanzo d'esordio si rispecchia nella descrizione della Rocca, la quale rappresenta un accumulo di immagini di morte, a cui si contrappone il ricordo felice del proprio paese, degli incontri, di una giovinezza spezzata dalla guerra, di serenate, di fanciulle che si affacciano alla vita, di sabati del villaggio di eco leopardiana.[16]

Prima di analizzare i contesti dei due lemmi indicati, è opportuno sottolineare che il luogo in cui principalmente si svolge l'azione è denominato in modo molto vario, ma gli appellativi più importanti sembrano essere due: la Rocca e il sanatorio. Il primo ricorre nel formario ben 50 volte, il secondo solo 2. Analogamente nella raccolta di poesie il lemma "sanatorio" non registra alcuna occorrenza, mentre il lemma "Rocca" ne registra una. Sembra quasi che l'autore voglia sottolineare con più insistenza l'isolamento della Conca d'oro, piuttosto che la reale funzione dell'edificio. Parallelamente il sanatorio viene spesso descritto

---

[15] G. Bufalino, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?,* cit., p. 19.

[16] A proposito di questa raccolta di poesie in un'intervista lo scrittore confessa: «Io sono molto affezionato ai miei versi, però non riesco a decidere se questa affezione sia di tipo sentimentale, date che queste poesie sono le prime cose che ho fatto, e sono legate a particolari accadimenti della mia vita rimasti impressi nella memoria e nella carne, o se invece le apprezzo come risultato poetico autentico» (intervista rilasciata a S. Fava, «Quale cultura», novembre 1988). Lo stesso Nunzio Zago, che fu tra i primi scopritori del talento di Bufalino, ammette di aver percepito solo dopo molto tempo dalla pubblicazione dei versi, la loro reale importanza: «E però, nei confronti di *Diceria* - osservavo allora -, questi versi costituiscono una prova minore, da accostare semmai a *Museo d'ombre* per l'evidente ambizione di ristabilire legami, un po' negletti, con un certa tradizione italiana […] In realtà a rileggerli, oggi, senza pregiudizi, scorgo anche nei versi non pochi tratti peculiari dell'autore, di ciò che ho chiamato, una volta, "tono" Bufalino» (N. Zago, *Sulla poesia di Gesualdo di Bufalino*, «Siculorum Gymnasium», n.s., a. LV, nn.1-2, gennaio-dicembre, pp. 514-515).

con tono di disprezzo, anche se il protagonista nutre un reale attaccamento ad esso:

Vecchia tartana in disarmo sul dosso del monte, oscillava piano, in un sonno rotto da scoppi rauchi da una corsia all'altra […]

Dormiva, la vecchia tartana, e pareva un'arca su un'altura, alla fine di un'inondazione; un'arca in secco, abbandonata dai vivi, con lo sterno corroso dal sale e malmenato dal vento, popolata solo da topi, come la cineclubica nave di Nosferatu.[17]

E ancora:

Poiché veramente la Rocca, a guardarla così a fil di terreno, obesa e nana dietro una schiera di palme, sembrava ben altro dall'escuriale in fiamme che m'era apparso fra le sbarre del cancello, quel tramonto in cui una carrozza mi ci aveva deposto davanti; ma faceva pensare a una carogna d'animale o di monumento, dalla cui epidermide uno spurgo di doratura colava, lasciando che, sotto, tutti i dissesti e le carie dello scheletro di denudassero ad uno ad uno.[18]

Nonostante la descrizione della Rocca ai limiti del grottesco, in *Diceria* il lemma "dentro" ricorre 45 volte, mentre ne *L'amaro miele* 24. La prima occorrenza del romanzo si riferisce al bagaglio con cui il protagonista arriva alla Rocca e al suo contenuto:

Non avevo altro bagaglio, né vi era dentro gran che: un pugno di ricordi secchi, e una rivoltella scarica tra due libri, e lettere di una donna che ormai divorava la calce.[19]

Il protagonista rimarca attraverso il "dentro" il contenuto del bagaglio per il significato che esso esprime: la «rivoltella» è infatti «scarica» e si trova «tra due libri», come per sottolineare la passività della partecipazione alla guerra e la imperitura predominanza dei libri e di ciò che avviene in essi sullo stesso evento bellico; quegli oggetti che stanno "dentro" il bagaglio sono solo ricordi secchi, come le «lettere», traccia di un amore che non esiste più, perché la donna è ormai morta. Non è casuale che la prima occorrenza di tale lemma rappresenti un'ideale

[17] G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, in *Opere 1981-1988,* cit., p. 18.
[18] Ivi, 75.
[19] Ivi, pp. 10-11.

metafora di ciò che sta "dentro" il protagonista, segnandone l'identità. Parallelamente ne *L'amaro miele*, la prima occorrenza si riferisce alla condizione di untore del narratore e alla distanza dalla vita che questa condizione comporta:

> Addio, bivacchi di festa
> accesi sotto la luna;
> addio, inabili labbra
> sorprese un'alba nel vento,
> grandi segreti da niente
> sepolti dentro la sabbia [...]
> Resta di tanta vacanza
> solo una pozza di sole
> scordata sulle lenzuola
> della mia ultima stanza.[20]

Il narratore, nelle vesti del malato, rinchiuso nel sanatorio, seppellisce dei «segreti da niente», quelli legati alla giovinezza ormai spezzata dalla guerra e dalla malattia. La «vacanza» è la vita nei suoi paesi, quella che precede la guerra. Quello che resta è un ricordo felice tra le mura di una stanza piena di untori e di presagi di morte. Il lemma "dentro" sottolinea la situazione di estraneità rispetto alla vita e la relegazione in una condizione esistenziale vicaria e contraddistinta dalla lentezza,[21] così come avviene anche all'interno del romanzo.[22]

In *Diceria* le occorrenze successive del lemma si riferiscono alla malattia (ospite indesiderato "dentro" il corpo del protagonista), alla morte (cercata con timore in una dimensione interiore), all'amore per Marta, alla finzione che abita l'interno dell'io narrante, e alla funzione straniante e positiva del sogno (ben 3 occorrenze del lemma sottolineano infatti la funzione salvifica del sogno). Tanto il timore della morte, quanto l'amore immaginato e la dimensione onirica sono parti

---

[20] G. Bufalino, *L'amaro miele,* in *Opere 1981-1988*, cit., p. 699.

[21] Ella Imbalzano sottolinea nel capitolo della sua monografia dedicato alla poesia di Bufalino la lentezza con cui si svolge la vita alla Rocca. Individua inoltre la presenza di alcune aree semantiche predominanti all'interno della produzione lirica dello scrittore comisano, per esempio quella del trucco, del gioco, del grido (che attrae quella della malattia), del deserto (cfr. E. Imbalzano, *Di cenere e d'oro*: *Gesualdo Bufalino*, Milano, Bompiani, 2008, pp. 89-130).

[22] Infatti si legge nel cap. VII: «Poichè certo la mia storia era un'invenzione da c'era una volta, bastava addormentarsi per non crederci più e ristabilire l'equità della vita, al di qua del sipario. Sì, questo era il segreto: scappare dentro il sonno e allogarcisi dentro, farci nido dentro, come con chi indossa un vecchio maglione», G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 55).

essenziali della fase che precede la scrittura e costituiscono tematiche ricorrenti dell'opera dello scrittore siciliano. Quindi inevitabilmente le suddette occorrenze del lemma "dentro" sono legate al meccanismo della scrittura, o più in generale dell'arte. Il contenuto della mente, i pensieri, i timori si intrecciano alla funzione terapeutica della creatività letteraria.[23]

Nella raccolta di poesie ad essere associata al lemma "dentro" è innanzitutto la morte, odore ristagnante in una capigliatura femminile («O vecchia compagna che odori/ dentro i capelli di morte/ non dirmi che non t'importa/ del mio segreto d'untore»)[24] o che si spazializza all'interno di un abisso interiore («Ma il grido che ce lo disse,/ coltello d'aria tremante,/ gorgoglio di rauco olifante/ imboccato dentro l'abisso»).[25]

Nei capitoli successivi del romanzo, a causa della fallace dimensione parallela in cui l'amore per Marta ha condotto il protagonista, egli decide «in un soprassalto di ragione»[26] di recarsi per un paio di giorni a casa. Sul treno il suo stato d'animo è allegro, perché immagina di ritrovare nel suo paese ciò che ha lasciato prima della guerra e del sanatorio: i genitori, la sua stanza, gli amici e i via vai con loro. Ma le aspettative cozzano con la realtà e in tutta questa sequenza narrativa lo spazio chiuso dell'abitazione è connotato in modo negativo, perché la vecchia dimora e il paese sono avvolti dalla normalità del passato e il protagonista, che ormai vive nel limbo dell'untore, si sente escluso. Non è più la casa natale a suggerire immagini di intimità al protagonista, ma la casa della malattia, della condivisione, della speranza della guarigione: è la Rocca. Egli infatti trascorre il suo tempo dentro la sua stanza nella totale inerzia e già dall'ingresso in paese le aspettative maturate sul treno svaniscono:

---

23 A proposito della funzione terapeutica della scrittura, Bufalino afferma: «E scrivo per passatempo, la scrittura per me è un giocattolo che mi distrae dal pensiero della morte, mi fa credere di durare. È una autoterapia. Insomma scrivo per guarire dal vivere o comunque consolarmene» (cfr. G. Bufalino, *Conversazione con Gesualdo Bufalino*. *Essere o riessere*, cit., p. 8).

24 G. Bufalino, *L'amaro miele,* in *Opere 1981-1988*, cit., p. 702.

25 Ivi, p. 708.

26 G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, in *Opere 1981-1988,* cit., p. 56.

Il mio paese: chi se lo ricordava più, o me n'era rimasto uno schiocco di tende come vele, e asini in amore, e in una figura di quadriglia una ragazza bruna, con una rosa. Fu invece un luogo senza remissione, a cominciare dal plotone d'alberi rigidi sul viale della stazione, simili a fucilieri in attesa di un passeggero bendato, fino agli ossi di case sullo strapiombo marino, dove batteva la tramontana. "Non dovevo tornarci, ho sbagliato".[27]

La reazione del protagonista non migliora né con l'incontro dei genitori né con l'ingresso nella casa e nella sua vecchia stanza, in cui al di là di tutti gli oggetti rimasti invariati, l'ambiente è diventato ostile e non è più luogo dell'immaginazione poetica, come prima:

C'era fumo dentro la stanza, fumo, lamette usate, capelli fra i denti del pettine. [...]
Rimango dentro e non faccio nulla, mi lavo solo moltissimo, ma non serve, il corpo mi s'insudicia lo stesso, immediatamente, mi sento lungo la pelle aderire una patina di morchia e impastarmi i capelli, dietro la semiluna pallida dell'unghia un nero cresce di minuto in minuto, senza motivo. Com'è difficile stare morto fra i vivi.[28]

Il «fumo» diventa impedimento alla serenità con cui si vive dentro un luogo e le «lamette usate» insieme ai «capelli fra i denti del pettine» rimandano ad immagini di disfacimento. Lo stesso protagonista ammette la sua totale inerzia tra le mura della sua stanza e addirittura si sente unto da un'inspiegabile sporcizia che non riesce a lavare dal corpo. Paradossalmente l'untore è unto dall'estraneo olio dei vivi. Infatti la sequenza si conclude con l'ammissione del protagonista in merito alla difficoltà di convivere ormai con i vivi, in un mondo di vivi, con la morte dentro il corpo e fuori le membra l'unguento dei vivi. La Rocca è come il corpo di chi la abita, perché ospita la malattia al suo interno ed è ormai lontana dalle tracce della normalità.

All'interno delle stesse mura domestiche, "dentro" la casa, il protagonista consuma un atto di violenza sessuale ai danni di Cristina, la domestica, e proprio per una continua esasperazione e per un rassegnato e insanabile senso di alienazione rispetto alla dimora, il protagonista non può fare altro che annullarsi nello spazio che ormai sente come casa sua, la Rocca:

[27] Ibidem.
[28] Ivi, p. 58.

Rientrato alla Rocca, che sentimento mi aveva invaso, di delega totale e di sgravio felice![29]

Nel periodo della malattia ed dell'isolamento alla Rocca il paese rimane così invariato e incontaminato solo nel ricordo; nelle liriche di quel periodo riaffiorano infatti le immagini rievocate dal protagonista di *Diceria* sul treno che lo conduce a casa:

Il forte sonaglio, l'astuta chitarra
non fanno che strepitarmi dentro la testa:
isola mia, ridammi le tue feste
pompose e intrepide come una sciarra […]
Io tornerò per sempre sulle tue strade,
ai pozzi tuoi murati dall'agave e dal cardo,
alle tue dissennate serenate.[30]

Solo nel ricordo il paese può essere visualizzato con dolcezza, seppur il protagonista sia nella condizione di untore. Infatti egli capisce che i ricordi del paese non coincidono più con la realtà di casa sua solo dopo aver trascorso un paio di giorni tra le mura domestiche. Un altro aspetto positivo legato alla casa d'infanzia scompare: se infatti i suoi versi giovanili sono custoditi in un cassetto della sua stanza, ormai è la Rocca a costituire il luogo in cui avviene la creazione poetica.

Molte delle successive occorrenze del lemma "dentro" presenti nel romanzo di esordio alludono alla malattia e alla possibilità del contagio.[31] Se è vero che all'interno del sanatorio il protagonista vive una dimensione quasi felice, è anche vero che il nesso abitanti della Rocca - malattia è ineliminabile.

D'altra parte il primo bacio tra i due untori avviene all'aperto, per marcare il tentativo attuato solo all'esterno di fingersi normali:

---

[29] Ivi, p. 61.

[30] G. Bufalino, *L'amaro miele,* in *Opere 1981-1988,* cit., p. 737.

[31] A tal proposito lo scrittore precisa: «Tema dell'olocausto. […] Tema della malattia come punto di fuga, e del contagio come tramite mistico e strumento d'onnipotenza omicida» (G. Bufalino, *Istruzioni per l'uso* a *Diceria dell'untore,* in *Opere 1981-1988,* cit., pp. 1297-1298).

Un'insolita maceria ci ebbe sorpresi - di un casamento a quattro piani con la facciata spolpata e le interiora in mostra - Marta si sciolse da me, camminò sola e decisa verso un relitto di muro, vi si appoggiò con le spalle e con labbra bianche mi ordinò di baciarla.

Bevvi, prima che le sue labbra, l'afa e l'odore del suo morbo, l'accolsi dentro i polmoni con un giubilo e un grido taciuto.[32]

Il luogo prescelto per il primo bacio dei protagonisti non è casuale, l'architettura vive il decadimento dei loro corpi, la facciata del «casamento» è «spolpata» e «le interiora» sono «in mostra»: il casamento sembra essere Marta. Subito dopo la descrizione dell'edificio in rovina, Marta condivide nell'atto del bacio il suo morbo con quello del protagonista,[33] il bacio è un contagio ed è accompagnato sia dal «giubilo» che da un «grido taciuto». Marta poi accenna ai bachi dentro di lei espressione della malattia e finalmente nella stanza ad ore sussurra nell'orecchio del protagonista la sua febbre di dentro, come tacito invito a farsi amare.

Anche un altro personaggio chiave del romanzo viene avvolto da questo nesso dentro-malattia, il gran Magro, e infatti il suo male viene definito «la malabestia dentro di lui».[34]

C'è poi un gruppo di occorrenze del lemma "dentro" riferito alla finzione, alla memoria e all'immaginazione, tutti capisaldi della scrittura di Bufalino. Spesso il protagonista dà ragione a Marta, ma ammettendolo solo dentro di sé, oppure riflette sul «germe di finzione»[35] che ognuno di noi ha dentro, o ancora racconta all'ex ballerina il museo d'ombre, cioè i ricordi, che porta dentro di sé.

Se buona parte del romanzo si svolge all'interno del sanatorio, è anche vero che le incursioni cittadine del protagonista e di Marta assorbono una parte

---

[32] G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, in *Opere 1981-1988,* cit., p. 68.

[33] Rosa Maria Monastra sottolinea a proposito di Marta il nesso tra eros e decadimento: «Romanticamente e decadentemente, la malattia e la morte si intrecciano con l'eros: in Marta il protagonista ama soprattutto l'afrore del disfacimento, che è disfacimento fisico, ma è anche degradazione morale. Vedremo poi come un siffatto registro narrativo sia ironizzato e deformato dallo scrittore, quasi per una sorta di pudore, sentimentale e letterario» (Cfr. R. M. Monastra, *La diceria dell'untore ovvero il perturbante esorcizzato con rito letterario*, «Le forme e la storia», gennaio-agosto, 1981, p. 368).

[34] G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, in *Opere 1981-1988,* cit., p. 136.

[35] Ivi, p. 100.

importante della narrazione. Il collegamento tra le gite in città e le occorrenze del lemma "fuori" è immediato. Se quest'ultimo ricorre in *Diceria* 18 volte, quindi la metà delle volte del lemma di significato opposto, ne *L'amaro miele* è – come si diceva - addirittura assente, perché lo spazio delle poesie è essenzialmente quello del sanatorio, affiancato talvolta da quello dei ricordi di giovinezza e talvolta da quello della guerra: non c'è il passaggio alla guarigione, quindi, non c'è la volontà di riappropriarsi dello spazio esterno che coincide con la vita, con la realtà.

Le prime occorrenze del lemma "fuori" che incontriamo nel romanzo non si riferiscono ad un fuori spaziale, ma indicano piuttosto una condizione al di là della normalità o della corporeità. La prima occorrenza del lemma appare durante un colloquio tra il protagonista e il Gran Magro, incentrato sulla storia di uno scacchista che giocava le sue partite chiuso in una macchina e non perdeva mai anche per questa ragione. Questo aneddoto induce i due personaggi a filosofeggiare cinicamente su un Dio scacchista e sul fatto che la loro morte sia al di fuori di ogni suo disegno divino. Non è un caso che la prima occorrenza di un lemma che porta con sé il senso di distacco si rivolga a Dio. Le successive occorrenze sottolineano i concetti di diversità e di inadeguatezza: il rimbocco troppo grande della camicia di Adelmo da cui escono le due braccia troppo esili, la sedia a dondolo di padre Vittorio fuori ordinanza, la visita fuori dell'ordinario dello stesso uomo di chiesa. C'è una evidente insistenza nel collegare questo personaggio al di fuori della normalità, proprio per la sua ipotetica, seppur precaria in punto di morte, vicinanza a Dio.[36]

La prima occorrenza di "fuori" riferibile allo spazio aperto al di fuori della Rocca si trova nel capitolo VII: due malati del sanatorio, dopo essersi incontrati e toccati tra le grate che dividono il reparto femminile da quello maschile, si danno appuntamento fuori per la domenica successiva; la città non è lontana dal

[36] Bufalino scrive su Padre Vittorio: «un'improbabile e cara ombra. Mi piacerebbe incontrarlo, prenderlo a braccetto» (G. Bufalino, *Istruzioni per l'uso* a *Diceria dell'untore,* in *Opere 1981-1988,* cit., p. 1343). Con padre Vittorio lo scrittore condivide i dubbi laceranti su Dio e l'inevitabile ricerca dello stesso. A tal proposito cfr. A. Cinquegrani, *La partita a scacchi con Dio*. *Per una metafisica dell'opera di Gesualdo Bufalino*, Padova, Il poligrafo, 2002.

sanatorio, ma ciò che essa rappresenta è invece infinitamente distante:

> Fra la Rocca e la città c'erano solo pochi chilometri, quanti non lo so, non era facile contarli, mentre si scendeva in tram per l'inflessibile via Calatafimi, così in fretta, quasi ad ogni isolato si seguivano le fermate. La più comoda era qualche metro più giù dall'ingresso grande, sotto una tettoia di eternit che ci ospitava in attesa, imbottiti di maglie o scamiciati, col mutare delle stagioni, ma impazienti sempre di imbarcarci per la nostra saltuaria Citera. Si scostano un poco, senza farlo parere, i viaggiatori abituali, nell'apparire del nostro drappello di lazzaroni cupidi e ossuti.[37]

Il primo contatto tra untori e sani avviene nel percorso sul tram e i primi avvertono l'atteggiamento distaccato e timoroso dei secondi. Appena giunti in città però la situazione cambia:

> Andare tra la gente, giù in città, portarsi addosso il cencio del corpo, questa somma insufficiente di lena e di sangue, in mezzo ai sani della strada, atletici, puliti, immortali... Osservare le mostre dei negozi, specchiarvi fino all'ultimo spigolo le scarnificate figure, e sentire con gratitudine che nessuno se n'accorge, nessuno si volta. Eccomi nell'accampamento nemico, travestito da vivo, invulnerabile come chiunque.[38]

La città è un «accampamento nemico», dove gli untori si contrappongono ai «sani della strada», a cui vengono riferite caratteristiche di invincibilità e di immortalità. Quindi, il protagonista, sentendosi distante da questi alieni cittadini, si traveste come loro. Il motivo della malattia è ancora dominante, anche perché pur essendo la sequenza narrativa a cui ci stiamo riferendo all'inizio del romanzo, in essa è già svelata una della pratiche che gli untori esercitano all'aperto, fuori, in città: si travestono,[39] fingono, analogamente a quello che fanno i vivi e i sani. Quando ancora la malattia alberga nel corpo cencioso il travestimento però odora di morte e di estraneità.

Nella successiva gita in città il protagonista è accompagnato ancora da Marta, la quale gli propone in una lettera di andare al cinema in città insieme. Sulla soglia

---

[37] G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, in *Opere 1981-1988,* cit., p. 26.

[38] Ivi, pp. 28-29.

[39] Sulla dimensione teatrale di *Diceria* cfr. G. Traina, *Un palcoscenico di voci soliste*? *Il gioco dei personaggi in "Diceria dell'untore"*, in *Bufalino narratore fra cinema, musica, traduzione*, a cura di N. Zago, Comiso, Salarchi Immagini, 2002, pp. 295-320 e cfr. M. Paino, *La recita di un bluff*, *Dicerie dell'autore*. *Temi e forme della scrittura di Bufalino*, Firenze, Olschki, 2005, pp. 101-136.

del cinema però i due vengono irretiti dall'imminente comizio che si terrà in Piazza Castelbuono:

> Ci incamminammo perciò a braccetto, col portamento di due giovani sposi, sostando solo di tanto in tanto, più per specchiarci insieme nelle vetrine degli argentieri che per vagheggiare le inservibili magnificenze.[40]

Le immagini inventate nella fantasia del protagonista diventano reali in compagnia di Marta e i due addirittura acquisiscono l'incedere degli sposi. Anche nella seconda gita cittadina i due untori vivono lo spazio aperto passeggiando a contatto con la città, i vicoli e le persone:

> Così girovagammo per ore, e lei sembrava resistere, sebbene avesse una qualche febbre, alle fatiche della passeggiata. Dalla quale, anzi, ora traeva stimoli di semplice svago, ora occasioni a sforzare (era un suo vezzo) qualsiasi oggetto oppure evento, finché diventasse un emblema.[41]

Il protagonista mostra alla ballerina anche il teatro Politaema, fatto con le pietre del suo paese e tutte le finestre sembrano aprirsi alla loro temporanea (e fallace) felicità. La positività che abbraccia le incursioni cittadine deriva dal fatto che queste siano temporanee e che, come abbiamo già osservato, permettano ai protagonisti di fingere una esistenza normale, non contaminata dalla malattia. Il fuori è apparente felicità, è finzione, è vita che negli spazi chiusi si trasforma in racconto, in scrittura. Non conta la veridicità dei fatti, conta che essi diventino materia narrata.

La stessa atmosfera positiva si coglie in una lirica dell'*Amaro miele* intitolata *Paese*:

> Nel guscio dei tuoi occhi
> sverna una stella dura, una gemma eterna.
> Ma la tua voce è un mare che si calma e la palma
> nel cielo si meraviglia.
> Sei anche un'erba, un'arancia, una nuvola...

---

[40] G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, in *Opere 1981-1988,* cit., p. 63.

[41] Ivi, p. 86.

T'amo come un paese.[42]

Il paese rappresenta addirittura l'unico modo a cui si può paragonare l'amore per una donna. Gli elementi della lirica sono tutti di un paesaggio all'aperto: il mare, il cielo, l'erba, l'arancia, la nuvola, il paese. Le parole dell'autore fanno emergere un profondo legame positivo con il paese, lo stesso che si coglie nelle ultime pagine di *Diceria*, quando il protagonista è guarito e può riappropriarsi del mondo. Nella suddetta lirica, però, questo approccio favorevole alla vita deriva dal ricordo, che comunque nelle opere di Bufalino è sempre positivo, perché contaminato dall'invenzione letteraria.[43]

Al ritorno nel sanatorio Marta interrompe i rapporti con il protagonista, al quale nel frattempo viene comunicata una notizia che modificherà totalmente il suo approccio agli spazi: il Gran Magro gli annuncia la sua prossima salvezza e l'imminente morte di Marta. Il protagonista, stanco della distanza voluta dalla donna amata, si reca nella sua stanza e nella sequenza ambientata nella camera della donna riappaiono due occorrenza del lemma "fuori". Infatti egli, ricevuta da Marta la proposta di scappare insieme dal sanatorio, reagisce con sgomento al piano prospettatogli:

poiché tutto per noi era perduto, tanto valeva andarsene via in giro, fuori città, a ripassarsi con gli occhi un'ultima volta cielo, terra e mare. Avremmo preso a nolo una moto col sidecar o una

[42] G. Bufalino, *L'amaro miele,* in *Opere 1981-1988,* cit., p. 787.

[43] A proposito dell'invenzione letteraria e dell'azione simultanea di memoria e immaginazione in essa, il protagonista di *Diceria* spiega in modo dettagliato il miracolo del riessere, ossia della scrittura: «Quella domenica 18 agosto è, fra i giorni della mia vita, uno dei tre o quattro che mi recito da cima a fondo, quando voglio cercare di raggiungere l'estasi di rivivermi. Mi spiego: io col passato ho rapporti di tipo vizioso, e lo imbalsamo in me, lo accarezzo senza posa, come taluno fa coi cadaveri amati. Le strategie per possederlo sono le solite, e le adopero tutt'e due. Dapprincipio mi visito da forestiero turista, con agio, sostando davanti a ogni cocciopesto, a ogni anticaglia regale; bracconiere di ricordi, non voglio spaventare la selvaggina. Poi metto da parte le lusinghe, l'educazione, lancio a ritroso dentro me stesso occhi crudeli di Parto, lesti a cogliere e a fuggire. Dagli attimi che dissotterro - quanti ne ho vissuti apposta per potermeli ricordare! - non so cavare pensieri, io non ho una testa forte, e il pensiero o mi spaventa o mi stanca. Ma bagliori, invece... bagliori di luce e ombra, e quell'odore di accaduto, rimasto nascosto con milioni d'altri per anni e anni in un castone invisibile, quassopra, dietro la fronte... Sento a volte che basterebbe un niente, un filo di forza in più o un demone suggeritore... e sforzerei il muro, otterrei, io che il Non Essere indigna e l'Essere intimidisce, il miracolo del Bis, il bellissimo Riessere... Riessere, this is the question. Poiché non c'è gesto o scongiuro che non deluda, e quel tanto che riesce a ripetersi sotto le palpebre, nell'atto stesso che illumina, acceca. Alla fine mi lascia solo parole» (G. Bufalino, *Diceria dell'untore,* in *Opere 1981-1988,* cit., pp. 81-82).

vecchia due posti; sapeva che si poteva; io avrei simulato un'impellenza di andare a casa, lei sarebbe semplicemente uscita senza chiedere nulla a nessuno, nella confusione di un giorno di visita. […]
Il mio primo impulso fu naturalmente di rifiutare. Fuori città noi due?[44]

L'insistenza del lemma "fuori" deriva dal fatto che la fuga rappresenta un cambiamento definitivo di stato, non si tratta più di gite temporanee incentrate sulla finzione, infatti alla Rocca Marta contrappone il mondo di fuori, il mare, il cielo e la terra. La prima reazione del protagonista è un rifiuto, a cui segue però una risposta affermativa. Tutto il capitolo della fuga, seppure preluda alla morte di Marta, trasuda felicità da parte del protagonista, perché egli non deve più simulare di essere un vivo, ma sa di esserlo, a differenza della ex ballerina. Egli vuole vivere finalmente per poi raccontare. La vita è sempre subordinata alla scrittura, ma è comunque necessaria. Anche quando Marta riflette, o rimugina sulla morte, il protagonista non può fare altro che pensare alla vita, che finalmente non gli è più negata:

Eravamo appena usciti dal Ponte dell'Ammiraglio, ma presto abbandonammo la via del mare, per vagabondare a capriccio lungo stradette di campagna a S, strette fra muri di sassi, dietro cui cespi di mortella crescevano e oleastri mangiucchiati dal bestiame.[45]

Tutto il tragitto fino al borgo è un tentativo di godere del mondo circostante sia da parte di Marta che si accinge a perderlo definitivamente, sia da parte del protagonista che, invece, se ne riappropria. Giunti al borgo e procurata una camera in una locanda per riposare, prosegue la passeggiata tra i vicoli del piccolo paese dell'entroterra siciliano, tra feste, canzoni e ragazze agghindate. Verso sera infine i due siedono all'aperto per assistere allo spettacolo dei pupi. Tutto è descritto col piacere di chi vive per la prima volta qualcosa e ne assapora ogni attimo, ogni sfumatura sconosciuta.

La fuga cittadina si conclude con la morte di Marta e con il ritorno al sanatorio

[44] Ivi, p. 112.
[45] Ivi, pp. 112-113.

del protagonista e della salma. Anche questo viaggio, nonostante le aspettative, sembra un modo di riconciliarsi con il mondo:

> Sulla berlina funebre, venuta dalla città, il viaggio verso il tramonto fu bello. Avevo preso posto accanto al mio guidatore, lasciando che il suo inserviente ci seguisse con la mia macchina, e il nostro convoglio minuscolo camminava sul litorale, fra guizzi di rondini di mare e baluginii di sole calante negli occhi, con un passo pacato di gita.[46]

Ritornato alla Rocca, il protagonista si chiude nella sua stanza e quando si sveglia la dialettica dentro-fuori è ormai chiara:

> Guardai fuori e vidi un cielo nero, non capivo cos'era […] Uscii nella veranda e m'affacciai a guardare il giardino. Era buio, il giardino, ma distinsi il lustrare di una cesoia dimenticata nell'erba, percepii la soddisfazione delle radici dentro la terra bruna e bagnata. È piovuto, ecco dunque l'autunno. Bisogna che parta, mi dissi, troppo tempo ho perduto fra i morti, simulandomi morto, scordandomi dell'ironia.[47]

Il protagonista guarda fuori e finalmente riesce a sentire la comunione con la terra, quella stessa che lo ospiterà ormai come un vivo, non più come un untore. La pioggia gli comunica di avere perduto troppo tempo tra i morti e gli suggerisce la necessità di partire. La posizione del suo corpo si sposta e, da interna alla veranda, si pone significativamente a metà tra l'interno e l'esterno:

> Intanto quieta quieta veniva giù di nuovo la pioggia. Io restavo col capo sporto a metà, sotto l'acqua che gocciava dai coppi del tetto. E mi sentivo stranamente lieto.[48]

Seppur ancora rappresentato dal giardino, che non è un luogo aperto a tutti gli effetti, il contatto con l'esterno in prossimità della fine del romanzo sembra pacifico, addirittura lieto, perché il protagonista si riconcilia con il mondo grazie alla guarigione e non deve più fingere di essere sano. Ancora però il capo è «sporto a metà», perché non c'è stato il distacco netto dal sanatorio. La Rocca, il luogo della morte, è tuttavia ormai distante dalla sua voglia di mischiarsi ai vivi, ai

[46] Ivi, p. 131.
[47] Ivi, p. 133.
[48] Ibidem.

sani, alla strada, alla vita vera.

Varcato in uscita il cancello della Rocca al protagonista non resta altro che affrontare la città:

> Non mi restò, dopo, che passeggiare sotto la pensilina, fumando, in attesa del tram che mi avrebbe condotto in città […]
> E la città pareva in guerra contro di me, tutta catrami e cavi e pietre, un pugno di spine dure. Come mi avrebbero accolto, essa e il mondo, me con la mia sporcizia invisibile? [...] mi ordinai nel pensiero "Lazzaro vieni fuori".[49]

L'occorrenza del lemma "fuori" è associata alla resurrezione di Lazzaro, nella quale si rispecchia il protagonista. I dubbi e le incertezze sul futuro tormentano quest'ultimo, egli si chiede come riuscirà ad affrontare la vita con la cicatrice che porta dentro. La città appare nemica, nonostante le aspettative; non resta allora che raccontare, scrivere, trasformare la vita in arte. In conclusione del romanzo le occorrenze "dentro" e "fuori" compaiono nello stesso periodo, per conciliare finalmente gli spazi del protagonista nello scopo principe della creazione letteraria:

> E mi rituffai nell'aria di fuori, la sentii con riconoscenza aprirsi amica ad accogliermi, farmi posto dentro di sé, come la sabbia ad un corpo nudo.[50]

Avviene finalmente il ricongiungimento con l'aria di fuori e l'esterno, il mondo, la vita accolgono l'untore ormai guarito e pronto a ricominciare. Ciò che farà l'untore reintegrato non sarà vivere, ma scrivere per guarire.[51] E ancora una volta

---

[49] Ivi, pp. 140-141.
[50] Ibidem.
[51] A proposito della conclusione del romanzo, Nunzio Zago rintraccia una circolarità evidente, imperniata sulla scrittura: «L'arduo mestiere di sopravvivere, ossia l'educazione al grado minimo, esistentivo, della vita mediante quella grande manovra della morte – l'immagine si deve a Renard – che è la malattia: questo sembra in conclusione il tema ispiratore del romanzo. Si può dire che *Diceria dell'untore*, pur ammiccando allo schema classico del *Bildungsroman*, in realtà ne viola la consueta struttura progressiva. Chi dice «io», infatti, piuttosto che librarsi narrativamente di una dolorosa esperienza passata, vi rimane voluttuosamente invischiato, e ciò fa sì che il romanzo si svolga secondo un itinerario essenzialmente circolare» (N. Zago, *Gesualdo Bufalino. La figura e l'opera*, Marina di Patti, Il Pungitopo, 1987, p. 24). Sullo stesso argomento Rosa Maria Monastra sottolinea che: «il ritorno di Bufalino (o per meglio dire di chi dice «io») alle vicende del '46 non è un viaggio nella propria psiche alla ricerca di un'identità in cui alla fine si ricompongano tutte le contraddizioni e tutte le metamorfosi, bensì una regressione rassicurante entro i confini di un'esperienza ormai nettamente conclusa» (R. M. Monastra, *La diceria dell'untore ovvero il perturbante esorcizzato con rito letterario*, cit., p. 375).

dentro la sua stanza sul suo letto ricorderà e racconterà, distante dalla vita e dalla realtà esterna che ha il solo fine di diventare narrazione.

3 *Tra spazi aperti e spazi chiusi: "Argo il cieco"*

Nonostante *Argo il cieco* sia stato pubblicato solo qualche anno dopo, lo scenario che il romanzo presenta è per molti versi assai differente.[52] Se in *Diceria* gli aspetti positivi legati agli spazi aperti fanno capolino prevalentemente al termine della vicenda con la guarigione e con il ricongiungimento dell'io narrante al mondo dei vivi, in *Argo* il protagonista esprime apertamente la volontà di riappropriarsi degli spazi esterni della vita fin dall'inizio del romanzo:

> Poco male, ero sui trent'anni, allora, uno più uno meno; e, per un motivo che so io, non avevo mai avuto vent'anni. Li ebbi allora all'impensata in regalo da quell'estate, dopotutto m'erano dovuti.[53]

Proprio in relazione a questa stagione della vita perduta,[54] e dopo recuperata, la contrapposizione tra dentro e fuori, tra spazio chiuso e spazio aperto in questo romanzo è articolata per alcuni aspetti in modo diverso rispetto a *Diceria*. Modica, città in cui è ambientata la vicenda, seppur spezzata in due, sembra rappresentare una grande casa, un'enorme dimora in cui ciascuna abitazione rappresenta una stanza della stessa. Innanzitutto non esiste una casa vera e propria del

---

[52] Per una recente analisi del romanzo cfr. *Gesualdo Bufalino e la scrittura felice*, a cura di A. Sichera, Ragusa, EdiArgo, 2006 (con interventi di A. Sichera, *Introduzione*, pp. 7-9; N. Zago, *Per rileggere Argo il cieco*, pp. 13-28; G. Pitrolo, *Argo il cieco un romanzo della media postmodernità*, pp. 29-68; R. Emmolo, *Memoria e cecità*: *come Gesualdo Bufalino finì dietro le quinte*, pp. 69-76; G. Pontiggia, *La scrittura felice*: "*Argo il cieco" di Gesualdo Bufalino*, pp. 77-88; G. Traina, *Romanzo del tempo e della felicità*, pp. 89-103; M. Paino, *Una città per un romanzo*: *la Modica di Argo il cieco*, pp. 105-115; F. Caputo, *Il cammino creativo in Gesualdo Bufalino*, pp. 119-135; F. Caputo, *Argo il cieco*: *carte preparatorie*, *manoscritti e dattiloscritti*, pp. 137-139).

[53] G. Bufalino, *Argo il cieco, ovvero i sogni della memoria*, in *Opere 1981-1988,* cit., p. 239.

[54] Nunzio Zago sottolinea a tal proposito: «Ma l'universo sociale e politico del dopoguerra siciliano è soltanto sfiorato da Bufalino, il quale non mira ad una rappresentazione di tipo realistico, accontentandosi con qualche abile tocco di suggerire il profumo del tempo. L'autentico palpito del libro va cercato, invece nella caccia disperata a quel minuto di giovinezza già minacciato, mentre lo si sta vivendo, dall'ombra di una gelida e lunga vecchiaia, senza che la finzione romanzesca sia davvero in grado di resuscitarlo e fermarlo. [...] Il risultato è che nella straziante buffoneria di questo personaggio sdoppiato e scisso, nel suo farsesco umor nero, nel tragico vortice delle allusioni colte con le quali egli tenta di irretire a addomesticare l'«odiosamabile vita», noi riconosciamo una nuova intensa metafora dell'odierna condizione intellettuale» (N. Zago, *Gesualdo Bufalino*. *La figura e l'opera*, cit., p. 34).

protagonista, perché quest'ultimo è un professore che insegna a Modica, lontano dal suo paese e che vive nella camera di una pensione insieme ad altri colleghi. C'è poi un continuo scambio tra le strade della città e gli interni degli edifici, che avviene attraverso persiane, balconi, davanzali, usci, etc...

In opposizione a questo spazio di Modica che risulta contemporaneamente aperto e chiuso nell'immagine di una casa, c'è un altro spazio, molto lontano anche geograficamente dalla provincia isolana, ed è la camera di un albergo di Roma, in cui il narratore, ormai anziano, consuma le sue notti in attesa di alcune visite mediche da fare lontano dalla sua isola.[55] Non mancano i riferimenti agli spazi aperti di Roma, ma sono tutti evocati dal chiuso della stessa stanza. Se la giovinezza può essere consumata in uno spazio semiaperto, come Modica, la vecchiaia necessita di uno spazio chiuso, da cui osservare la realtà, perché la giovinezza è il tempo dell'azione, la vecchiaia quello della memoria e della scrittura. È come se il protagonista vivesse le sue avventure di quell'estate del '51 all'aperto solo perché poi queste diventino materiale di un romanzo della vecchiaia, scritto all'interno della protezione di quattro mura.

La dialettica dentro-fuori può essere analizzata facendo, come per il precedente romanzo, riferimento al formario: le occorrenze del lemma "dentro" sono 41 e già nelle prime pagine il narratore anziano evoca le vicende della sua giovinezza dalla stanza di un albergo e attribuisce la causa della sua felicità di quei tempi al luogo in cui viveva:

> Fui giovane e felice un'estate nel cinquantuno. Né prima né dopo: quell'estate. E forse fu grazia del luogo dove abitavo, un paese in figura di melograna spaccata; vicino al mare ma campagnolo; metà ristretto su uno sprone di roccia, metà sparpagliato ai suoi piedi; con tante scale fra due metà a far da pacieri e nuvole in cielo da un campanile all'altro […]

[55] Bufalino dice di questo romanzo: «*Argo il cieco*, il secondo romanzo. Il titolo si riferisce al mitico Argo dai cento occhi, simile alla memoria per essere veggente e cieco, infine quando Mercurio si tolse la vista. Qui, il protagonista, che ha lo stesso nome dell'autore ma non per questo si identifica totalmente con lui, trovandosi in un albergo romano, durante un inverno piovoso, rievoca, per medicina delle sue crisi d'angoscia, le belle venture d'amore dei suoi vent'anni, nel Sud; ne risulta uno sdoppiarsi dell'io narrante in due città e due età e due maschere alterne, fra abbandono e desolazione; è un diario-romanzo doppio, con due personaggi: un Faust giovane e un Faust vecchio, fra gli alleluia della gioventù e i mea culpa della vecchiaia. All'insegna della memoria che ora vede, ora non vede o stravede» (G. Bufalino, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, cit., pp. 19-20).

Che sventolare, a quel tempo, di percalli da corredo e lenzuola di lino per tutti i vicoli delle due Modiche, la Bassa e la Alta; e che angele ragazze si spenzolavano dai davanzali, tutte brune. Quella che amavo io era la più bruna.[56]

Già dall'inizio dell'opera sono accostati degli elementi importanti per l'analisi dello spazio: l'autore e «un paese che non c'è più».[57] La felicità deriva dal luogo dell'azione e già dalle prime righe si intuisce lo scambio continuo tra esterni ed interni, tra i vicoli e i davanzali, tra persone che passeggiano e altre che si affacciano e partecipano alla vita della città in questo modo. Proprio all'inizio del primo capitolo troviamo la prima occorrenza del lemma "dentro", in riferimento a Maria Venera e alle pratiche di pedinamento che il protagonista attua nei suoi confronti:

l'avevo attesa e pedinata ogni sera per poi nascondermi dentro un portone.[58]

L'amore del protagonista per Maria Venera all'inizio si esprime mediante i pedinamenti, che avvengono all'esterno, ma che culminano nell'atto di nascondersi. Trovare un nascondiglio al proprio corpo significa non svelare il proprio amore. Il protagonista infatti desidera solo scrivere per la ragazza dei versi, che declama nella sua camera della pensione e quindi brama di scendere in strada per incontrarla. Il loro è un amore tutto mentale, almeno all'inizio della vicenda e i pedinamenti sono solo un mezzo per dare vita dentro uno spazio chiuso alla produzione poetica, all'arte. C'è un'altra fonte da cui trarre materiale d'ispirazione ed è rappresentata da una pratica modicana abituale, la pubblica passeggiata:

all'imbrunire, prima di scendere in strada, mentre attraverso le stecche della persiana indugiavo a sogguardare nel Corso (lo chiamavano "Salone", era un maestoso fiume di basole fra due lontanissimi marciapiedi), in attesa che s'accendessero i fanali municipali ed esordisse, coi riti

---

56 Ivi, p. 238. Sul rapporto tra le due parti di Modica e le ragazze della citta cfr. M. Paino, *Una città per un romanzo*: *la Modica di Argo il cieco*, cit., pp. 105-115.

57 G. Bufalino, *Argo il cieco, ovvero i sogni della memoria*, in *Opere 1981-1988,* cit., p. 238.

58 Ivi, p. 240.

d'una nobile Corte d'Amore, la pubblica passeggiata.[59]

Il protagonista attende nella sua camera che venga avviata la «pubblica passeggiata», guardando attraverso la persiana, provocando un dialogo spaziale tra fuori e dentro mentre il «Corso» viene appunto definito «Salone», come in una immensa dimora, come in quegli ambienti in cui si consumavano le feste da ballo di una volta.

In questa diffusa dimensione metaforica dello spazio anche gli edifici spesso sono affini a chi li abita.[60] Infatti l'autore, parlando di Maria Venera e del nonno di lei, don Alvise, descrive minuziosamente il palazzo in cui vivono e sottolinea la somiglianza tra l'anziano signore e la facciata:

> un edificio in dissesto, che tuttavia intimidiva, tanto era coperto di fronzoli gentilizi, dal fastigio scalpellato ai mascheroni barocchi sotto le mensole dei ballatoi. […] osservavo le smorfie del sasso: ceffi buffi, musi gonfi di diavolacci arrabbiati, che avevo soprannominato con nomi di scuola, Barbariccia, Calabrina, Alichino, e fra le cui labbra un muschio rigogliosamente cresceva. In verità la fabbrica intera muoveva a pietà, mortificata dal tempo, dall'incuria.[61]

Da quell'edificio, che ripropone le caratteristiche di Don Alvise, Maria Venera desidera scappare al più presto. Contemporaneamente il protagonista invece gioisce dei rumori della strada che giungono al suo cuscino:

> Felicità del mio cielo antico; notti, mio paradiso...
> Silenzi blu della notte neonata, quando, varcando il debole paravento dei muri, sale dalla strada al nostro cuscino, ma subito s'attutisce e si spegne, il passo d'un solitario (ubriaco a zonzo, mammana che rincasa, accalappiacani zelante, adultero del giovedì), e quel sigillo termina il giorno come una mano abbassa morbidamente un sipario.[62]

Esiste uno scambio continuo tra l'interno degli edifici di Modica e le sue strade esterne, basato anche sulla propagazione di suoni e di odori che dominano la

[59] Ibidem.

[60] A proposito dell'affinità tra edifici e persone Anthony Vidler afferma: «La facciata agisce come un livello metaforico di intersezione tra gli occhi dell'osservatore e ciò che oseremo definire lo spirito dell'edificio. La mancanza di interesse nei confronti della facciata-volto è un punto debole ricorrente nell'architettura moderna» (A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura*, Torino, Einaudi, 2006, p. 95).

[61] G. Bufalino, *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 241.

[62] Ivi, p. 246.

spazialità.[63] Anche nei ricordi dello scrittore anziano, il lemma "dentro" è collegato alle ragazze del passato e al suono della memoria che creano:

> dentro la poltiglia di suoni io mi ritaglio un oblò di fumo, da cui una dopo l'altra s'affacciano le ragazze della mia vita.[64]

Le successive occorrenze del suddetto lemma sottolineano di volta in volta alcune caratteristiche delle identità dei personaggi a cui si riferiscono. Iaccarino, collega di scuola del protagonista, consumava presumibilmente amori dentro sgabuzzini di comodo e di Liborio, l'uomo con cui Venera finge di avere una storia d'amore per salvare la reputazione, viene detto che non ha niente dentro i pantaloni, per evidenziare la sua scarsa virilità e la sua totale subordinazione a Maria Venera.

Un altro cospicuo gruppo di occorrenze del lemma "dentro" fa riferimento alla donna di cui è invaghito il protagonista e in questi contesti il lemma viene accostato a immagini di finzione, a causa della natura dissimulatrice della ragazza. L'inganno prima di tutto avvolge le sue azioni, infatti quando la ragazza fugge con Liborio, quello che avviene dentro la locanda è solo una messa in scena, non si consuma alcun amore tra quelle mura, nonostante tutti gli altri lo credano, soprattutto il nonno Alvise che, per salvare la nipote, aveva organizzato l'inseguimento con il protagonista e Iaccarino. Dopo la fuga e il ritrovamento, il professore viene ricevuto nel palazzo di don Alvise per una proposta lavorativa:

> E tuttavia fu don Alvise a parlare per primo, mentre la nipote ogni tanto approvava col mento, senza che si potesse capire quanto nei suoi modi fosse espressione d'un sentimento di dentro.[65]

La finzione diventa ancora caratteristica di Maria Venera, infatti quando lei e il

---

[63] A tal proposito Edward Hall scrive: «Oggi l'idea dello spazio è strettamente associata al movimento, e non si limita al solo spazio visivo, ma coinvolge molto più profondamente tutta la sensibilità […] La letteratura sia, oltre a tutto il resto, una fonte di notizie sull'uso dei sensi da parte dell'uomo» (E. Hall, *La dimensione nascosta,* Milano, Bompiani, 1968, pp. 120- 127).

[64] G. Bufalino, *Argo il cieco, ovvero i sogni della memoria*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 247.

[65] Ivi, p. 271.

protagonista, si trovano finalmente soli con lo scopo di avviare la preparazione privata agli esami di stato della ragazza, questa scoppia a piangere, ma al protagonista sorge immediatamente il dubbio sulla veridicità del comportamento di Maria Venera:

> Possibile che fosse un'astuzia per disarmarmi e avermi socio delle sue intenzioni? O non era piuttosto intrinseco alla sua natura gattesca intridere ogni moto delle membra e del cuore d'una tale cipria di lascivia innocente? Questo il dubbio che mi mulinava dentro ed era come se lei me lo sentisse urlare.[66]

L'inganno passa dall'interno di Venera all'interno del protagonista e raggiunge il culmine della sua manifestazione quando, durante il congedo dei due sull'uscio, la ragazza infila nella mano di lui un biglietto e subito «il campanello di allarme prese a trillar*gli* dentro un orecchio».[67]

Anche in questo caso l'intreccio tra fuori, dentro, finzione e realtà è ben esplicitato e la finzione della fuga diventa pretesto per le lezioni private, che hanno per argomento le materie letterarie. D'altra parte, per Bufalino la finzione, la contaminazione della realtà è parte essenziale dell'atto della scrittura e della letteratura.[68] C'è un altro luogo in cui realtà e finzione si mescolano e dove avviene un percorso dalla verità alla finzione quasi teatrale, il Circolo dei civili. In riferimento a questo spazio il protagonista infatti ammette:

> Una cosa, infatti, saltava all'occhio di chi venisse da fuori: la facilità con cui lì dentro ogni rispettabile Tizio o Caio, per quanto stabilmente allogato nel guscio della sua identità municipale e sociale, ne veniva subito espulso per consegnarsi a una parte di pinocchio parlante e aereo

---

[66] Ivi, p. 275.

[67] Ibidem.

[68] A proposito della contaminazione della realtà attuata dalla scrittura Marina Paino scrive: «In linea con l'idea di una sostanziale priorità della dimensione letteraria su quella reale, la riflessione intorno alla falsità dell'esistenza, del mondo e della storia è uno dei temi salienti del pensiero e della poetica di Bufalino, che ritorna infatti insistentemente ad aggrovigliarsi su di esso lungo tutto l'arco della sua breve parabola di 'scrittore pubblico' […] La strada è quella indicata da Pirandello» (M. Paino, *Dicerie dell'autore. Temi e forme della scrittura di Bufalino,* cit., p. 101). A proposito dell'aspetto menzognero della letteratura, Bufalino scrive: «La letteratura come menzogna gigante, prova decisiva della falsificabilità del mondo, unico criterio per giudicarne la validità […] la letteratura, più che vista è visibilio; sicché la mimesi più fedele non possa assolversi se non quando le sue evidenze si traducono nei modi di un'ordinaria allucinazione» (G. Bufalino, *Essere o riessere*. *Conversazione con Gesualdo Bufalino*, cit., pp. 16-21).

pulcinella di se stesso.[69]

Innanzitutto bisogna notare la contrapposizione tra chi viene da fuori e il modo in cui si vive dentro il "Circolo dei civili". Ognuno, infatti, perde la propria identità per assumere una maschera che serve, ancora una volta, a vivere delle avventure da raccontare. Ancora, un'altra occorrenza del lemma "dentro" ricorre in riferimento ai sentimenti che il suddetto circolo infonde al protagonista, soprattutto in relazione al salvataggio da lui operato nei confronti di Maria Venera:

> Una rivincita era stata, e faceva fiorire miti orgogli e speranze dentro il mio cuore.[70]

Il protagonista, rinvigorito nell'orgoglio per aver salvato Maria Venera, riesce a sfruttare questa nuova immagine pseudoeroica anche nel Circolo dei civili, nonostante il marchio da 'professore' che tutti gli avevano dato. Anche il salvataggio è una finzione, ma diventa subito una storia avvincente da diffondere all'interno della scuola. La finzione partecipa tanto alla vita quanto all'arte.

La ricorrenza del lemma "dentro" inoltre si fa più significativa sia in relazione alla figura di don Alvise, che sembra rinchiudersi in modo progressivo in se stesso fino al momento della sua morte, sia in relazione agli 'a parte' dell'autore. È come se la comune condizione di vecchiaia, con il rispettivo bisogno di raccontare scrivendo, inducesse ad una maggiore necessità di riferimenti all'interno. Infatti don Alvise si rintana dentro le sue quattro ossa, e il narratore parla di «un ricordo minorenne dentro di *lui*».[71]

In particolare, quando la narrazione si sposta all'interno della camera dell'albergo romano, le occorrenze si moltiplicano, in relazione ai più disparati

---

[69] G. Bufalino, *Argo il cieco, ovvero i sogni della memoria*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 299. A proposito dei circoli civili in un'intervista rilasciata da Bufalino si legge: «Poiché in quei circoli chiunque avesse una certa qualità veniva immediatamente assunto a rappresentarla simbolicamente e costituito e rielaborato in personaggio eccessivo, adeguandosi lui stesso, più o meno volentieri alla maschera imposta. Moltiplicando l'operazione per tutti i membri della comunità, ne veniva l'instaurarsi d'una fitta rete di giochi di scena, al servizio d'un copione inesauribile, di un interminabile commedia dell'arte» (intervista rilasciata a T. Dimartino, "*U ' teatru". Intervista sul melodramma in Sicilia*, «Psicodramma», dicembre 1983).

[70] G. Bufalino, *Argo il cieco, ovvero i sogni della memoria*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 300.

[71] Ivi, p. 262.

elementi. Innanzitutto il narratore confessa di avere trovato sollievo nella scrittura e nel ricordo[72] di tempi che non ci sono più:

Che devo dirti, lettore? Sarà una coincidenza, e lo ammetto controvoglia, ma in questo giorni mi sento meglio, né più mi pullula dentro gli occhi, appena li chiudo, quello stormo di cavallette notturne.[73]

Il sollievo ricavato dal narratore durante la notte però si trasforma di nuovo in insonnia e le ragioni del malessere sono tutte introdotte dal lemma "dentro":

e quelle voci di lamento nelle pallottole di giornale che ho buttato a terra ieri sera via via che leggevo, prima di spegnere la luce, e che per un moto di dentro (non saprò mai se volontà di assestamento o squilibrio) tornano di quando in quando e inesplicabilmente a scricchiolare dentro la notte.[74]

Tutta la sequenza narrativa ruota attorno all'interiorità piena di enigmi del narratore. Lo spazio della stanza d'albergo, che contiene i sentimenti inquieti è avvolta nella notte. Dopo aver raccontato la storia tra il protagonista e Cecilia, il narratore crea un altro 'a parte' in cui ricorre ancora una volta il lemma "dentro":

ora che sento i risvolti delle braghe pesare come spugne di piombo, e l'umido piangermi dentro la scarpa destra e la manca, mentre torno dopo l'una di notte a suonare il campanello dell'Hotel Sole.[75]

Infine, le ultime due occorrenze significative del lemma "dentro" si trovano nel capitolo di commiato del narratore, intitolato appunto *Exit*. Il narratore, ancora elogiando il potere della scrittura, rivela:

Oh sì, scrivere è stato un'innocenza e una tana, un trono dentro una tana, non vi dirò grazie abbastanza per avermi dato il coraggio di farlo.[76]

---

[72] A tal proposito Bufalino scrive: «Qui un altro nodo emerge: medicina e scrittura. Che può tradirsi in modi più spicci: scrittura come analgesico, come palliativo e *placebo*, quando si tega conto del margine di frode pietosa che sempre inerisce a una consolazione del genere» (G. Bufalino, in *Cere Perse* (*Le ragioni dello scrivere*), in *Opere 1981-1988,* cit., p. 823).

[73] G. Bufalino, *Argo il cieco, ovvero i sogni della memoria*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 313.

[74] Ivi, p. 315.

[75] Ivi, p. 350.

[76] Ivi, p. 396.

Il contesto in cui appare il lemma "dentro" sembra positivo ed è lo stesso Bufalino a sottolineare il nesso tra scrittura e spazi chiusi, ma subito dopo compare un altro lemma che invece evidenzia i disturbi della vecchiaia:

> Dentro l'orecchio un fruscio di pioggia che non cessa mai, scalpiccio di minuscole zampe, orda di termiti che innalza - con pazienza, con indifferenza - l'edifizio della mia morte.[77]

Il nesso tra la scrittura, la vecchiaia e la morte è ormai manifesto, perché solo attraverso l'atto della scrittura il narratore può allontanare il pensiero della morte imminente, come il protagonista-narratore di *Diceria*. Dall'analisi delle occorrenze del lemma "dentro" si evince che la maggior parte di esse allude alle diverse funzioni insite nella scrittura di Bufalino, infatti il dentro è spesso legato a molti concetti ricorrenti nelle opere dello scrittore, quali la finzione, la vecchiaia, l'immaginazione. Quest'ultimi a loro volta confluiscono nell'idea composita e contraddistinta dall'amor di ossimoro che caratterizza la scrittura. Il dentro è il luogo della scrittura, più in generale dell'arte.

Passando invece in rassegna le occorrenze del lemma "fuori", che sono 15, quindi la metà di quelle del lemma di significato opposto, dobbiamo ricordare che abbiamo immaginato Modica quasi come una dimora, in cui esterno e interno convivono e abbiamo invece rintracciato il reale esterno (con qualche accezione negativa) in Roma, evocata solo negli a parte dell'autore. Ma Modica rimane molto importante perché è il luogo da cui lo scrittore anziano estrae vicende e personaggi della sua narrazione. Infatti, all'inizio della narrazione il giovane protagonista, stanco delle intrusioni della proprietaria della pensione, volendo dedicarsi un po' alla scrittura, si sposta dalla sua stanza al bar di sotto, che viene definito il miglior cinema della città, il miglior teatro all'aperto. L'esterno è la vita, come in *Diceria*, infatti le ragazze a scuola vengono distratte dai più disparati rumori, dagli autobus,

[77] Ivi, p. 398.

dai passeri alla finestra, perché, in quanto giovani, sono attratte dal teatro della vita. Un altro esempio di questa vitalità dell'esterno è rappresentato dalla descrizione del ritorno a casa dei salvatori, dopo il ritrovamento di Maria Venera:

> Correvamo ormai tra le case, che resistevano ancora notturne; ma dietro le nostre spalle il sole illuminava dal miglior punto di vista un bel Monet giovanile, una radiosa pianura in una mattina d'estate. E quell'ampia farfalla vi si spiegava sopra, da un capo all'altro dell'orizzonte; pozze d'acqua vi brillavano come pupille; fra marine e vigne un torto lampo d'asfalto correva, che sotto la luce sembrava intenerirsi in vezzi di fiume. Tutt'intorno pini, cipressi, gobbe e declivi di terra, cerulei monconi di pietra antica; a sinistra la baia grande di Punta Scalambra. Un minuto ancora e avrei pianto.[78]

L'emozione con cui il protagonista s'immerge nel paesaggio circostante ricorda quella del protagonista di *Diceria,* quando durante il ritorno alla Rocca con il corpo senza vita di Marta, guarda solo il panorama circostante, sorpreso dalla recente guarigione e proiettato nel prossimo ritorno alla vita.

Le sporadiche occorrenze del lemma "fuori" si riferiscono sia ai giri avventurosi del protagonista per i vicoli di Modica in compagnia degli amici, sia ai movimenti dei vari personaggi che escono dai loro edifici in uno scambio continuo tra esterno ed interno.

Il lemma viene poi usato in relazione alle parole pronunciate in un 'a parte' del narratore, che «vengono fuori storte, bistrate, beffarde».[79] Perché la memoria[80] dell'autore e i ricordi evocati nel romanzo diventano una mera finzione:

> Mi sembra certe volte d'invecchiare incatenato alla mia memoria, come invecchiano nelle caverne i draghi custodi accanto al tesoro. Senza che mai sopraggiunga da fuori un solo paladino

---

[78] Ivi, p. 261.

[79] Ivi, p. 262.

[80] A proposito del motivo della memoria cfr. A. Zambardi, *Bufalino e la memoria*, «Studium», LXXXII, 2 marzo-aprile, 1996. Fondamentale, a proposito della memoria, il legame con Proust per il quale cfr. G. Bufalino, *Cere Perse* (*La ragnatela incantata*), in *Opere 1981-1988*, cit., pp. 1009-1013. Risulta importante anche quello che dice lo stesso autore in un'intervista: «La memoria sogna e ci sogna, noi siamo sognati dalla nostra memoria. Insomma essa ci inganna. Tuttavia non possiamo evitare di innamorarcene. Come già dicevo in *Diceria*, essa è la capacità d'inseguire un impossibile bis, la ripetizione di un gesto che appartiene alla morte, il tentativo di resuscitare ciò che è defunto e rimetterlo in piedi come una specie di fantasma. A questo punto, però, risultando impossibile il miracolo, ci si contenta di favolizzare i nostri ieri e farne una fiaba» (intervista rilasciata a M. Onofri: *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, «Nuove effemeridi», 18, II, 1992).

a sfidarli.[81]

Se il suddetto lemma non si riallaccia ai reali esterni del romanzo, Roma invece rappresenta l'unico spazio esterno reale. Essa è evocata prima di tutto come il luogo in cui in narratore, ormai vecchio, si reca per dei controlli medici:

> Dormo sempre poco, si sa, in questa Roma deserta di luna.
> Qui la mia luna non giunge, la mia iblea, agricola luna. La cerco, senza speranza, scalzo sul parquet, fra gli spiragli dell'avvolgibile, mentre tutte le ortiche della veglia a venire mi pungono già sulle palpebre. […]
> quando fa scuro e devo uscire e non so dove andare, se in un cinema a Prati, se a girare la città con la circolare più lenta. [...]
> Amanuense di me stesso, amanuense a vita, che felicità. Anche stamani, nell'anticamera dei raggi, nel breve intervallo d'inerzia, in attesa del check-up. Appoggiando il foglio, per scrivere, su un sodo fascicolo di *Nevropathics news*.[82]

Innanzitutto Roma, che è il luogo della possibile malattia, è contraddistinta dall'assenza di luna, che invece domina le notti trascorse nel paese natale. Inoltre nel medesimo a parte il narratore fa riferimento al Gran Magro e alla delusione di trovare un altro medico che lo curi nella capitale.

Addirittura la stessa città induce al pensiero della morte:

> Qui avrei voluto giungere un tempo col passo di Brenno: Per metterla al sacco, sfondare gli usci a calci, abbeverare il mio cavallo sauro alla barcaccia di piazza di Spagna. E invece ci vengo in incognito, da postulante pagante, per sedermi ogni volta in un'anticamera nuova di specialista, con una busta d'analisi sulle ginocchia.[83]

Roma in questo esterno è evocata nei suoi luoghi storici e caratteristici, ma è sempre affiancata, contrastivamente, all'interno di Modica, e ai "dentro" in cui si consumano la scrittura, la giovinezza e la felicità. Solo l'albergo romano mantiene caratteristiche positive, perché è il luogo della scrittura. Quindi, seppur nella complessità della struttura spaziale, lo spazio chiuso è ancora il luogo dell'arte, quello aperto è il luogo della vita, entrambi gli spazi condividono la finzione e

[81] G. Bufalino, *Argo il cieco, ovvero i sogni della memoria*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 393.
[82] Ivi, pp. 513-514.
[83] Ivi, pp. 349-350.

sono destinati rispettivamente ad essere il luogo in cui avviene la scrittura e il luogo da cui si traggono vicende e protagonisti delle stesse opere letterarie.

4 L'occupazione del dentro: "L'Uomo Invaso"

Nella raccolta di racconti *L'uomo invaso* non si può rintracciare una struttura spaziale unitaria, a causa della molteplicità di ambientazioni, personaggi e vicende,[84] ma è possibile reperire una corrispondenza tra le occorrenze del lemma "dentro" e il concetto di invasione che domina l'intera opera. L'invasione è quella operata dal disinganno sull'esistenza umana, ma è anche strettamente legata all'invenzione letteraria e all'«operazione di letteratura al quadrato»[85] operata dall'autore e infine alla vita «spaventosa, misteriosa, bellissima; con effetti di terrore, stupore, estasi».[86] Ancora una volta in quest'opera s'intrecciano arte e vita e quest'intreccio si ripercuote sulla dicotomia dentro-fuori. Il numero di occorrenze del lemma "dentro" è 45 e la stessa immagine dell'invasione può essere facilmente tradotta in termini spaziali, perché chi invade occupa un luogo con la forza, quindi, l'invasione si compie per mezzo di un'azione sullo spazio. Se in questa raccolta sono associati invasione e luoghi chiusi, primo tra tutti il corpo, i luoghi aperti, contrastivamente, nella maggior parte dei casi acquisiscono spesso significati negativi. Se all'aperto si vivono le avventure e si compiono le azioni, nei luoghi chiusi queste stesse vicende diventano memoria e immaginazione, diventano scrittura e, più in generale, espressione artistica. Cominciando dal racconto da cui prende il titolo l'intera raccolta,[87] possiamo notare che già nella

[84] Maria Corti osserva che «con i racconti di *L'uomo invaso e altre invenzioni* (1986) Bufalino crea un ponte fra le prime due opere narrative (la *Diceria* e *Argo*), profondamente ancorate in un'euristica autobiografia, e il futuro romanzo *Le menzogne della notte*, di più trionfante narratività. […] L'unità della raccolta di 22 racconti non è tanto dettata da ragioni tematiche quanto da una qualità preziosa di fantasticheria ironico-maliconica. Maschere del mito e della storia sono maneggiate dallo scrittore burattinaio in luoghi diversissimi, resi scenari della rappresentazione teatrale, e in tempi che vanno dagli inizi del mondo alla sua finale ecatombe atomica, oltre il Duemila» (M. Corti, *Introduzione* a *Opere 1981-1988,* cit., p. XXIII). A proposito di questa raccolta cfr. anche G. Traina, *L'uomo invaso (ed altre considerazioni)*, in AA.VV., *Simile a un colombo viaggiatore*. *Per Bufalino*, a cura di N. Zago, Comiso, Salarchi Immagini, 1998, pp. 103-124.

[85] M. Corti, *Introduzione* a *Opere 1981-1988,* cit., p. XXIII.

[86] G. Bufalino, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?* cit., p. 21.

[87] Nunzio Zago inizia la sua riflessione sulla raccolta di racconti de *L'uomo invaso* proprio dal racconto eponimo:

prima pagina emerge la consapevolezza del protagonista, Vincenzino La Grua, del rapporto inscindibile tra l'uomo e lo spazio, infatti egli in riferimento alla condizione umana, dice:

> e mentre ci nomina padroni vitalizi del metro cubo e passa che occupiamo sulla terra, non ci toglie perciò il conforto di sentirci uguali a milioni e milioni di creature lontane.[88]

L'uomo è padrone di un metro cubo e passa di terra, ma si conforta con l'idea di condividere questa effimera e infelice condizione con gli altri suoi simili. Dopo quest'atto di consapevolezza, iniziano le dissertazioni sulla natura dell'invasione che lo ha colpito ed è all'interno di queste considerazioni che si presenta il lemma "dentro". Mentre Vincenzino La Grua sostiene la natura buona dell'invasione, la moglie, Amalia, ne sottolinea la derivazione diabolica:

> Io, viceversa, persisto a credere che la cosa entratami dentro sia di qualità buona. […] Che se poi avesse avuto ragione Amalia, maledetta lei! Se dentro mi abitasse un Satanuncolo in transito, così fatuo e crudele da scegliere per passatempo di maltrattare la sorte di un poveraccio![89]

La natura angelica ipotizzata da Vincenzino si oppone a quella diabolica supposta dalla moglie. Le vicende successivamente si complicano fino al momento in cui l'invaso viene portato dalla Neurodeliri in una sorta di manicomio, in cui il protagonista dichiara di stare bene, seppur ancora invaso, ma protetto dalle mura di quel luogo:

> Qui e ora sto bene, Amalia mi porta i giornali, i cambi di biancheria, il supplemento dei cibi. Non che il vitto sia male, ma io ho i gusti ben precisi, né intendo cambiarli. Quanto al resto, aria buona, infermiere di mezz'età graziose, calmanti soavi da sciogliere nell'acqua, un vasetto di fiori sul davanzale.[90]

«Al di là dell'apparente eterogeneità delle occasioni narrative, *L'uomo invaso* ubbidisce dunque a un'attenta strategia, fin dal racconto eponimo della raccolta. […] Il filo ininterrotto di meditazione sulla vita che percorre il volume, seppur ancorato a differenti contesti evenemenziali, finisce col proiettare i racconti in una dimensione temporale più rarefatta e sospesa, come di operette morali o frammenti d'una grande commedia umana i cui atti si ripetono con una falsità archetipica. […] Dalla disarmonia universale al trionfo della morte che si celebra nella parabola di ogni individuo» (N. Zago, *Gesualdo Bufalino. La figura e l'opera*, cit., pp. 37-38).

[88] G. Bufalino, *L'uomo invaso e altre invenzioni* (*L'uomo invaso*), in *Opere 1981-1988*, cit., p. 403.

[89] Ivi, p. 408.

[90] Ivi, p. 409.

Il protagonista, nonché narratore, riesce a convivere con la creatura che lo invade solo all'interno di un luogo chiuso e protetto. È proprio dentro il manicomio che Vincenzino rielabora, attraverso il racconto che noi leggiamo, la sua avventura vissuta fuori. Il dentro è ancora arte e il fuori, che invece rappresenta la vita, ha lo scopo di fornire materiale per la narrazione.

Nel racconto seguente, *Il ritorno di Euridice* l'invasione che colpisce la sposa di Orfeo è di duplice natura. Dapprima la donna descrive lo stato di delusione in cui il gesto avventato di Orfeo l'ha gettata e il dubbio che il suo amato avesse agito con consapevolezza:

> poiché un disagio, lo stesso che lascia un cibo sbagliato, le faceva male sotto una costola, e lei sapeva che non era il cruccio della vita ripersa, della resurrezione andata a male, era un altro e curioso agrume, un rincrescimento, incapace per ora di farsi pensiero, ma ostinato a premere dentro in confuso, come preme un bambino non nato, putrefatto nelle viscere, senza nome né sorte. E lei non sapeva come chiamarlo, se presagio, sospetto, vergogna.[91]

Questa sensazione di disagio per il gesto commesso da Orfeo induce Euridice a ricordare la loro storia per cercare di trovare una motivazione plausibile al gesto dell'amante.[92] Nell'atto di ricordare, che avviene nello spazio chiuso dell'Ade, l'invasione non deriva più dalla delusione, ma dal sentimento che l'ha avvicinata al poeta e così Euridice racconta l'esordio dell'amore fatale:

> Poi, una sera di molta luna, trovandosi in un boschetto ad andare, trasognata secondo il suo costume, coi piedi che le passeggiavano qua e là, temerari con tante angui latenti nell'erba, a un certo punto, dentro il fitto d'alberi dove s'era cercata una cuccia di buio, un filo di musica s'era infilato via via sempre più teso e robusto, fino a diventare uno spago invisibile che la tirava, le circondava le membra gliele liquefaceva in un miele umido e tiepido, in un rapimento e mancamento assai simile al morire.[93]

---

[91] G. Bufalino, *L'uomo invaso e altre invenzioni* (*Il ritorni di Euridice*), cit., pp. 413-414.

[92] A proposito del potere del canto di Orfeo e del primato della poesia sulla vita Ella Imbalzano scrive: «Per converso la parola affabulante è potere sui cuori e sulle menti; è malizia e vizio, suscita la materia inerte; è parola d'ordine per risalire dal sottosuolo al mondo dei vivi, è ragione stessa di vita: si spalancano le porte del mito (*Il ritorno di Euridice*) e, con esso, gli inganni della parola nella persona di un Orfeo che "si volta apposta" e preferisce lasciare agli inferi la sua sposa, per poter ricavare da tale abbandono materia per il suo canto» (E. Imbalzano, *Di cenere e d'oro*, cit., p. 138).

[93] G. Bufalino, *L'uomo invaso e altre invenzioni* (*Il ritorni di Euridice*), in *Opere 1981-1988*, cit., p. 414.

Anche l'amore diventa un'invasione e si serve del lemma "dentro" per spazializzarsi. Nel seguito del ricordo-racconto di Euridice ritroviamo il medesimo lemma con la stessa accezione:

Lui sapeva parole che nessun altro sapeva e gliele soffiava fra i capelli, nei due padiglioni di carne rosea, come un respiro recondito, quasi ineludibile, che però dentro di lei cresceva subito in tuono e rombo d'amore.[94]

L'amore tra i due si consuma all'aperto, ma il ricordo di Euridice e il racconto della stessa avvengono nello spazio chiuso dell'Ade: il dentro è ancora lo spazio della scrittura-racconto, il fuori quello della vita.

Come i personaggi già citati, anche molti altri manifestano invasioni attuate dai più disparati visitatori: Ferdinando I ammette di avere «un Pulcinella pazzariello che gli stava nascosto dentro»,[95] Giufà subisce invece l'invasione della fame, dei ricordi e del diavolo. Tutte e tre le immagini sono sempre introdotte dal lemma "dentro". Inoltre la moglie di Fermacalzone traveste dentro di sé il marito durante i loro incontri amorosi. Lo stesso connubio di invasioni, operate dall'amore e dalla fantasia, si riscontra nella vicenda di *Ciaciò e i pupi*, in cui il protagonista trascorre il suo tempo a far vivere innumerevoli avventure ai pupi dentro la sua mente e un giorno, quasi per caso, fa esperienza dell'amore sensuale. Anche in questo caso il lemma "dentro" esplica i contenuti delle invasioni:

Né reggo più dentro la rissa dentro di me di così discordi ricordi.[96]

C'è un altro racconto in cui il "dentro" è protagonista assoluto, in cui l'invasione è effettuata dalla fantasia di Dino, messo in punizione in casa degli zii, racconto che diventa anche un capitolo del successivo *Calende greche*:

Lo chiusero in una stanza per una colpa qualunque.

---

[94] Ibidem.
[95] G. Bufalino, *L'uomo invaso e altre invenzioni* (*Due notti di Ferdinando I*), cit., p. 428.
[96] G. Bufalino, *L'uomo invaso e altre invenzioni* (*Ciaciò e i pupi*), cit., p. 492.

La prima cosa che fa è chiudersi dentro a sua volta col chiavistello. Non intende correre il rischio di una remissione tardiva, di un'amnistia non voluta. Siano loro, gli altri, a restarsene fuori in castigo, esclusi dalla sua vita, suoi prigionieri senza saperlo.[97]

Dino trascorre l'intera durata della punizione a inventare storie e a fingersi nei ruoli più disparati, perché lo spazio chiuso della soffitta favorisce l'invenzione tipica della scrittura, ma ad un certo punto del racconto il bambino prende un cannocchiale per guardare dalla finestra con lo scopo di alimentare le sue fantasie con le immagini della vita che si consuma fuori, all'aperto.

I lemmi "dentro" e "fuori", inoltre, sono enfaticamente contrapposti in una dialettica in cui l'immaginazione fa da contraltare alla noia degli adulti, che il piccolo Dino elude nello spazio chiuso della soffitta attraverso il lavoro della fantasia,[98] perché il luogo chiuso è lo spazio privilegiato dall'invasione della fantasia.

Infine, un'ultima invasione può essere ritenuta quella a cui alludono le ultime 5 occorrenze del lemma "dentro", ed è l'invasione della malattia. L'autore intitola l'ultimo capitolo della raccolta di racconti *Voci di pianto da un lettino di sleeping-car* e racconta ancora una volta il viaggio in una città lontana dall'isola e le visite mediche di un uomo anziano, presumibilmente ammalato:

Sono in questa cabina, "singolo speciale" la chiamano, una scatola di un metro e mezzo per due, alta diciamo due metri e un quarto. Nudo e solo nella notte, portato da un cieco binario a una più cieca città, dove mi reco soltanto per poterne ripartire […] aspettando...chi se non Te?

Te, Tu.. La maiuscola è tua di diritto, immenso assente che stai nella tenebra, inesistente che mi esisti dentro per metafora d'inesistenza.[99]

La morte imminente rende inevitabile la ricerca, seppure cinica e arrabbiata, di Dio.[100] A lui annuncia la sua morte imminente e a lui comunica la presenza nel suo

[97] G. Bufalino, *L'uomo invaso e altre invenzioni* (*Felicità del bambino punito*), cit., p. 528.

[98] Cfr. G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., pp. 45-46.

[99] G. Bufalino, *L'uomo invaso e altre invenzioni* (*Voci di pianto da un lettino di sleeping-car*), in *Opere 1981-1988*, cit., p. 550).

[100] A tal proposito Nunzio Zago nella sua monografia su Bufalino sottolinea: «E solo nelle pagine conclusive, *Voci di pianto da un lettino di sleping- car*, lo scrittore riprende a parlare in prima persona, si direbbe per rinfacciare a Dio - il muto, assente, ingombrante antagonista di sempre - gli esiti della propria inchiesta: quanto continui a stupirlo che gli uomini non si sentano tutti come lui, ridondanti sopra la terra» (N. Zago, *Gesualdo Bufalino*. *La*

corpo di tutti i morbi catalogati nei dizionari di medicina. Il narratore si chiede come facciano i medici, in quanto scienziati, a non sentire costantemente la morte delle cellule dentro i loro corpi:

Più strano trovo che lui, ch'è scienziato non avverta un istante dietro l'altro, crepargli dentro a milioni le cellule donde è fatto.[101]

Ancora una volta, "dentro" viene associato alla morte e ad uno stato ormai insanabile di malattia. È come se alla fine della narrazione e della vita le uniche invasioni possibili fossero quella della morte e della malattia in una voglia inestinguibile di ricerca di Dio. Tanto la morte quanto la malattia partecipano, non a caso, al gioco della scrittura, si scrive - dice Bufalino - per non morire, si scrive per vincere la paura della morte, si scrive come terapia, come analgesico, si scrive per guarire.[102]

Le occorrenze del lemma "fuori" nella medesima raccolta di racconti sono invece solo 15 e spesso rappresentano l'impossibilità di liberarsi da un'invasione o rimandano all'estraneità dei personaggi rispetto ad uno stato di invasione. Il fuori è la vita, che però ormai non vale la pena di essere vissuta, perché risulta deludente, se confrontata alla aspettative, ai sogni, alle fantasie che si maturano "dentro", ma che rimane desiderabile nella sua imperitura funzione di ispirazione letteraria. Un racconto esemplare in tal senso è *L'uscita dall'arca ovvero il disinganno*, in cui viene riproposta la storia biblica di Noè e dell'arca. Dopo un lunghissimo periodo di attesa, di pioggia, di resistenza, Noè, cessata la tempesta, decide di uscire:

Un mattino Noè decise di venir fuori. La colomba era tornata e ripartita, tornata e ripartita ancora. Ormai lui non s'aspettava più che tornasse e il cuore gliene era radioso. Uscì col ramoscello d'ulivo in mano, acutamente, toccò col piede scalzo la coltre di fango giallo dove la nave s'era chetata. […]

E la vide e l'amò: suicida di ruggini e muffe, fumosa di vulcani, pezzata da mille pozzanghere

figura e l'opera, cit., p. 36).

[101] G. Bufalino, *L'uomo invaso ed altre invenzioni* (*Voci di pianto da un lettino di sleeping-car*), in *Opere 1981-1988,* cit., 552.

[102] Cfr. G. Bufalino, *Cere Perse* (*Le ragioni dello scrivere*), in *Opere 1981-1988*, cit., pp. 821-825.

ma rutilante, oh quanto rutilante, di festa e di gioventù![103]

Apparentemente la reazione di Noè alla vista del mondo è positiva, il fuori appare sorprendente per le sue meraviglie, quindi Noè immagina finalmente un mondo redento e invita anche gli animali, in subbuglio, ad uscire dall'arca:

senza più legge, le famiglie pedestri, volatili e rettili sciamavano fuori, correndo, strisciando, volando a grotte, nidi e covili.[104]

Ma quando Noè saggia l'ira dei figli, vede il ragno che uccide gli insetti e un agnello morso da una vipera, capisce che niente è cambiato e che il fuori, il mondo, la vita sono ancora spazi della malvagità, seppur necessari per la scrittura della parabola umana, come in questo caso.

L'estraneità dal mondo e la necessità dello stesso vengono sottolineati anche nel racconto *Il guardiano delle rovine,* in cui il protagonista ammette: «in verità non c'è cosa nel mondo di fuori che non mi sia estranea o nemica»[105] e quindi si rifugia in uno sfasciacarrozze lontano dal mondo esterno e dalla realtà. Il guardiano delle rovine, protagonista e narratore del racconto, all'interno dello sfasciacarrozze evoca fantasmi e immagina un mondo parallelo costruito con le carcasse delle macchine. Il racconto, che deriva dall'immaginazione, avviene quindi in uno spazio chiuso e si contrappone all'ostilità della realtà esterna. Quindi la dialettica arte-vita, spazializzata nella contrapposizione dentro-fuori, si ripete ancora.

Infine, anche nel racconto *Gorgia e lo scriba sabeo* il "fuori" viene inteso nella sua accezione negativa, in opposizione al "dentro" della filosofia, della saggezza, della grotta. Innanzitutto all'inizio del racconto Gorgia passeggia in città durante l'ora del riposo generale e si percepisce già la pericolosità di quest'azione:

---

103 G. Bufalino, *L'uomo invaso ed altre invenzioni* (*L'uscita dall'arca ovvero il disinganno*), in *Opere 1981-1988*, cit., pp. 462-463.

104 Ibidem.

105 G. Bufalino, *L'uomo invaso ed altre invenzioni* (*Il guardiano delle rovine*), in *Opere 1981-1988*, cit., p. 527.

Era l'ora che il filosofo sceglieva per uscirsene a spasso fuori le mura, senza prudenza, bisogna dire, con tanti scorridori siracusani nei dintorni, ma i filosofi, si sa sono prudenti.[106]

Inoltre, fuori dall'albero escono gli arcieri che attaccano il filosofo, sempre fuori la grotta vengono decisi i turni di guardia per sorvegliare i prigionieri e fuori si consuma l'uccisione dei tre arcieri, che escono dalla grotta barcollanti per il sonno. Se il dentro è abitato da una molteplicità di invasioni comunque positive, tutte inerenti alla scrittura e all'arte, il fuori, in antitesi, non può che rappresentare un ventaglio di concetti negativi, che appartengono alla vita reale. Il dentro e il fuori partecipano entrambi all'azione della scrittura

5 L'oscurità della prigione: "Le Menzogne della notte"

Le menzogne della notte, pubblicato nel 1988, rappresenta uno spartiacque importante nella produzione di Bufalino,[107] perché «segna il passaggio dalla memoria privata alla parabola pubblica. O meglio l'assorbimento della memoria dentro la storia»[108] e sembra manifestare un pessimismo che si acuirà progressivamente negli anni seguenti. La dimensione spaziale di tale romanzo[109] è fondamentale nella comprensione globale dei fatti ed è punto di partenza dell'intera narrazione; non a caso infatti il primo capitolo si intitola *Dove* e descrive minuziosamente la fortezza penitenziaria in cui si svolgono le vicende dei protagonisti:

La fortezza è nell'isola l'unico sito abitato. Si dice isola e si dovrebbe dir scoglio. Poiché non si tratta d'altro che d'uno scoglio di tufi, cresciuto su se medesimo in forma di enorme naso;

---

[106] G. Bufalino, *L'uomo invaso ed altre invenzioni* (*Gorgia e lo scriba sabeo*), in *Opere 1981-1988*, cit., p. 419.

[107] Su questo romanzo Maria Corti scrive: «Con *Le Menzogne della notte* Bufalino varca pienamente la soglia della narratività romanzesca, pur testimoniando la sua attenzione alle possibili metamorfosi del genere 'romanzo'. […] Qui il lettore ha sùbito il sospetto che i racconti siano accuratissime mistificazioni, menzogne appunto ludicamente recitate da quattro condannati a morte come se fossero storie personali evocate dalla memoria […] L'ambiente è da romanzo gotico: una lugubre fortezza borbonica su un'isola fantomatica, sbattuta da un mare in tempesta» (M. Corti, *Introduzione* a *Opere 1981-1988*, cit., pp. XXV-XXVI).

[108] G. Bufalino, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, cit., p. 68.

[109] Cfr. F. Di Legami, *Il sanatorio, la fortezza, la stanza di Bufalino. Scenari simbolici di complessità,* in *Il castello, il convento, il palazzo e altri scenari dell'ambientazione letteraria*, a cura di M. Cantelmo, Firenze, L. S. Olschki, 2000, pp. 81-116.

faticosamente acclive qua e là; più spesso precipite in nudi dirupi. Un canale lo separa dal continente, di larghezza pari alla gittata d'un occhio buono, con tutto ciò la traversata, sia malizia di correnti o di venti, rimane impervia ai battelli, interdetta affatto alle braccia del nuotatore; né si conosce un evaso le cui spoglie non siano state raccolte, sudicie d'alghe e martoriate dai pesci, sulle punte di Capo Nero.[110]

Le caratteristiche che vengono maggiormente sottolineate sono l'isolamento dal resto del mondo e l'assenza all'interno dell'isola penitenziaria di possibili abitanti, infatti non esistono animali che popolano le spiagge di questa terra, né altri uomini. Anche l'insistenza dell'aggettivo 'deserto' nelle righe successive evidenzia questo aspetto:

Salendo quindi per un avvolto sentiero, lo sguardo coglie da una parte lo sterminio del mare largo, un'innumerevole ondulazione di blu, fin dove l'orizzonte occidentale si chiude; dall'altra, di là del braccio d'acqua, la terraferma, su cui s'intravede, disposto ad arco un porto di case nane, deserto di persone e di moto. Altrettanto deserto il cielo.[111]

In contrapposizione all'isola, per sua natura delimitata, e alla fortezza chiusa e invalicabile si presentano quegli elementi della natura che invece rappresentato l'immensità e l'infinito: il cielo e il mare. Anche il porto e le case, per aumentare l'isolamento delle prigione, appaiono deserti e disabitati da qualsiasi forma di vita. L'assoluto protagonismo della fortezza viene marcato dalla frase che Saglimbeni, uno dei quattro condannati a morte, pronuncia varcando l'uscio della stessa: «Spalle al mondo, belvedere sugli agi di dentro»[112] Il belvedere, che di solito è un luogo elevato da cui si può godere la vista di un panorama, in questo caso è proiettato verso l'interno e il mondo, il cielo e il mare vengono lasciati alle spalle. La visione poi dei prigionieri, almeno all'inizio della narrazione, segue una traiettoria che va dal basso delle celle all'alto delle feritoie, attraverso le quali si può difficilmente scorgere il mondo. La realtà esterna si esaurisce negli elementi naturali che inevitabilmente circondano la fortezza, ma viene continuamente evocata nella fantasia dei prigionieri:

110 G. Bufalino, *Le menzogne della notte*, in *Opere 1981-1988*, cit., pp. 561-562.
111 Ibidem.
112 Ivi, p. 563.

Sanno anche del mare, per il frastuono che ne ascoltano, nei giorni bruschi, contro le fondazioni dell'isola; ma sanno anche del cielo, come appare a scacchi nello spiraglio della bocca di lupo [...] Sognano frattanto del Regno: le strade, i boschi, le grasse pianure.[113]

Proprio questo contrasto tra lo spazio della fortezza e lo spazio in precedenza vissuto e conosciuto dai condannati è a fondamento della dialettica dentro-fuori che segue l'intero romanzo. Infatti, l'interno rimane costantemente presente in tutto il romanzo, perché è il luogo in cui avviene il piccolo *Decamerone* notturno dei condannati.[114] Quindi, se la fortezza è lo sfondo della cornice delle *Menzogne*, il fuori esiste solo nei racconti dei prigionieri. Ancora una volta vedremo che lo spazio interno è il luogo in cui si rielaborano ricordi o si contamina la memoria con l'unico scopo del racconto, della finzione letteraria e il fuori è invece lo spazio dell'avventura, della vita.

Per quanto riguarda la ricorrenza dei lemmi fin ora analizzati, notiamo una lieve riduzione nella discrepanza tra i due, infatti il lemma "dentro" ricorre 39 volte e il lemma "fuori" 22.

Molte occorrenze del lemma "dentro", a parte quella già citata, che accompagna l'ingresso di Saglimbeni nella fortezza, sono riferite tanto ad interni reali, quanto ad interni metaforici e inoltre molte di queste rimandano a moti dell'animo che determinano, dopo la loro apparizione, lo sconvolgimento delle situazioni. Già dall'incipit del romanzo questa dimensione interiore è presentata come prioritaria rispetto alla vicenda, infatti all'ingresso del Governatore nelle

[113] Ivi, p. 566.

[114] A proposito del modello a cornice a cui s'ispira il romanzo e sulla funzione salvifica della narrazione Marina Paino scrive: «Come a voler condensare in un testo di impianto differente i motivi centrali della propria poetica, con le *Menzogne della notte* edito nel 1988 Bufalino dà vita ad un'opera ancora una volta sulla vocazione al narrare in un contesto cronotopico di transito verso la morte. [...] Il racconto aiuta a riempire il vuoto dell'attesa nella fortezza penitenziaria bufaliniana come nell'alcova di Shahriyar e di Sheherazade, dove è la sorella di lei Dinazarde a sollecitare la narrazione facendosi complice dell'astuto sotterfugio» (M. Paino, *Bufalino e la narratrice giustiziata*, in *L'ombra di Sheherazade*, Cava dei Tirreni, Avagliano, pp. 113-143). A proposito dei modelli usati da Bufalino nella scrittura delle *Menzogne* Rosa Maria Monastra scrive: «Di primo acchito, la struttura sembra rifarsi agli archetipi della tradizione novellistica, le *Mille e una notte* e il *Decameron,* entrambi del resto sornionamente indicati come punto di riferimento dall'autore stesso attraverso i suoi personaggi (oltre che poi nel corso di interviste e conversazioni varie). In realtà, a ben guardare, lo sviluppo dei racconti in cornice si confronta con assai più vicini e inquietanti paradigmi» (R. M. Monastra, *"Le menzogne della notte", ovvero La fortezza degli inganni incrociati*, cit., p. 623).

celle dei condannati, i quattro rimangono seduti, ma «dentro indifferenti non erano».[115]

Dopo la visita del Governatore, i condannati cambiano stanza per aspettare l'alba dell'indomani e quindi l'esecuzione o, forse, la salvezza. Questo cambio di luogo è importante perché se nel precedente spazio la prospettiva dello sguardo[116] è quella già menzionata, qui, invece, l'esterno che si può scorgere dalla finestra, non è più solo il cielo, ma il cortile interno in cui viene montato il patibolo e in cui progressivamente avvengono i preparativi per l'esecuzione. C'è quindi un restringimento dell'esterno che diventa in modo significativo un luogo solo apparentemente aperto, come può essere un cortile interno ad un edificio. Il fuori rimane solo quello del racconto intradiegetico, mentre nei precedenti romanzi esiste uno spazio esterno a quello interno in cui avviene la narrazione. Questo nuovo spazio, che in realtà dovrebbe essere - almeno così assicurano ai condannati - un privilegio di comodità per chi si appresta ad abbandonare la vita, suscita al contrario un timore più acceso nei prigionieri:

> Hanno paura, i quattro. Ne avrebbero forse di meno, fossero rimasti nella cella di prima. Ma sono stati questi recenti e insoliti atti: la rasatura, il bagno, il trasloco, a rompere il tiepido non-tempo in cui sinora smemoravano quasi, e a scandire i decisivi rintocchi dell'evento che li sovrasta. [...]
> Mentre ora scoprono di punto in bianco, che non saranno più in sé, che non saranno più niente, e si palpano dentro la mente lo spessore di buio che avanza.[117]

Il collegamento tra l'arrivo della paura e il cambiamento del luogo è immediato ed è di nuovo privilegiata la dimensione interiore, in cui domina prepotente il timore per l'imminenza dell'esecuzione. Successivamente un paio di occorrenze del lemma "dentro" sono inserite nel racconto del poeta in riferimento all'amore

---

115 G. Bufalino, *Le menzogne della notte*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 577.

116 In merito alla poetica dello sguardo Vincenzo Bagnoli afferma: «Nel descrivere, infatti, il linguaggio non si comporta semplicemente *ut pictura*, ma mantiene una specifica tensione conoscitiva: nell'organizzare lo spazio secondo le proprie peculiari cadenze prospettiche, sviluppa una distinta ottica o piuttosto, più precisamente, una *retorica dello sguardo* (non è forse un caso che con l'inizio della modernità, quando l'orizzonte del mondo si fa più vasto e articolato, appaiano trattati sull'arte del viaggiare, libri che insegnano un metodo dello sguardo per correggere gli errori compiuti nel passato» (V. Bagnoli, *Lo spazio del testo*, cit., p. 8).

117 G. Bufalino, *Le menzogne della notte*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 585.

per una donna e al pensiero della morte, entrambi temi che abbiamo già analizzato e che abbiamo già accostato al più grande tema della scrittura, ma il barone esprime in modo più evidente questa dimensione interiore inquieta, e racconta:

> Avevo toccato da poco la maggior età, quando da un giorno all'altro m'accorsi di non sapere più compiere un gesto o pronunziare un discorso, dentro cui, come il verme nel frutto, non s'annidasse, per così dire, una 'riserva mentale'.[118]

Da questa dimensione di sdoppiamento e di tendenza al travestimento[119] prendono il via le vicende narrate, accompagnate da una angoscia interiore dei personaggi e dall'imminenza e dalla necessità di una rivelazione ad opera di uno di loro. Anche la vicenda raccontata dal soldato è carica di inquietudine, infatti egli dice:

> Così ero cresciuto, con un buio e una luce dentro il pensiero: figlio di nessuno, ma promosso figlio di Dio e destinato a servirlo.[120]

Non appena il soldato comincia a sentirsi prigioniero nel convento, sente «prudere dentro i sandali le dita nude dei piedi»[121] e ribadisce il vuoto che lo accompagna dalla nascita:

> io avevo sempre avvertito dentro di me un vuoto, una sorta di cavità senza fondo, che mi sarebbe toccato colmare con sgarri, disubbidienze, vendette.[122]

Ma anche alla fine del racconto, nonostante le vendette consumate e il sangue

---

[118] Ivi, p. 613.

[119] A proposito dei temi del doppio e del travestimento, entrambi legati nelle *Menzogne della notte* al tema principale della finzione Marina Paino scrive: «È comunque nelle *Menzogne della notte* (in tal senso esplicito sin dal titolo) che la poetica dell'inganno e della contraffazione coltivata da Bufalino raggiunge una piena articolazione, sempre profondamente legata alla segregante riproduzione della mistificazione letteraria come unica dimensione praticabile, ma in questo caso però felicemente dialogante anche con implicazioni a carattere più ampio. […] Nell'incertezza dominante di questo terzo romanzo (non a caso in costume), cose, luoghi e situazioni ostentano così di continuo vistosi travestimenti; non fanno ovviamente eccezione i cinque personaggi, a cominciare dal governatore Consalvo De Ritis» (M. Paino, *Dicerie dell'autore,* cit., pp. 122-123). A tal proposito cfr. A. Heylen, *La molteplicità del mentire ne "Le menzogne della notte" di Bufalino,* in *Piccole finzioni con importanza*, a cura di N. Roelens e I. Lanslots, Ravenna, Longo, 1993, pp. 171-174.

[120] G. Bufalino, *Le menzogne della notte*, in *Opere 1981-1988*, cit. pp. 637-638.

[121] Ivi, p. 639.

[122] Ivi, p. 643.

versato, il soldato ammette di non aver mai capito fino in fondo l'invasione che dentro di lui è rimasta viva:

Tornato in patria per sempre, sono stato con voi e sarò in questa suprema occorrenza. Ma senza aver capito alla fine se nel guazzabuio della mia vita sono stato direttore o diretto; e se, camuffato da martire, non abita dentro di me un dissoluto e fanatico barbaro.[123]

Ci sono altre due occorrenze del lemma "dentro" in questo romanzo che risultano significative e che dialogano a distanza con altre occorrenze di altre opere di Bufalino che abbiamo già analizzato e che si riferiscono al tema della menzogna e alla malattia del Governatore. Quest'ultimo infatti dice:

la mia vita - non meno che la vostra, o miei amici e fratelli - non è stata che un fluido trascorrere di coscienze posticce dentro un innumerevole ME.[124]

La finzione s'impossessa delle vite degli uomini, ad opera della malattia:

Dopo la tregua notturna il topo s'era fatto sentire di nuovo dentro il suo cranio, sebbene così benigno da fargli presumere che mandasse segnali di commiato e di pace.[125]

Abbiamo già notato che anche il tema della finzione come quello della malattia e quello della morte sono legati al tema della scrittura, perché la finzione è motore dell'atto creativo e la stessa finzione letteraria costituisce un antidoto contro la malattia e contro la morte.

Per quanto riguarda, invece, il lemma "fuori" ricorre ben 22 volte nel romanzo. In realtà i luoghi esterni sono molto frequenti nei racconti dei condannati, abbondano infatti le fughe, i viaggi, i pellegrinaggi senza fine, le passeggiate. Per esempio nel racconto del barone, egli racconta:

Partii finalmente, con un servitore e scarsi bagagli, e presi a girare l'Europa. […]
Infine, dopo Vienna e Londra, Ginevra e Lione, approdai sulle rive della Senna, dove cercai

[123] Ivi, p. 646.
[124] Ivi, p. 676.
[125] Ivi, p. 680.

alloggio.[126]

Anche il soldato ammette l'importanza del viaggio nelle esistenze umane, riferendosi alle esperienze di sua madre e dei suoi zii:

se è vero quel che dice un filosofo, viaggiare significa aggiungere vita alla vita.[127]

Le restanti occorrenze del lemma sono riferite all'atto dei condannati di sporgere la testa fuori dalla celle, affinché possano essere tagliati loro i capelli, o alla fuga di Narciso al di là dei confini dell'impero, o ancora nel racconto del barone il lemma è collegato alle lettere che, provenendo da fuori ed essendoci a quel tempo una epidemia di colera, potevano essere infette. Sempre fuori, stavolta dal centro della città, è il giardinetto in cui il barone era solito leggere il giornale ogni giorno, lo stesso lemma, infine, viene più volte riferito ad incontri sessuali.

La mancanza di un significato dominante da attribuire alle occorrenze del lemma "fuori" deriva probabilmente dal fatto che quasi all'inizio del romanzo, quando i condannati vengono spostati di cella, il solo panorama che gli è concesso, il solo fuori a loro accessibile è quello del cortile interno su cui domina il patibolo. Allora esiste solo una dimensione in cui gli spazi aperti possono vivere ed essere protagonisti, la dimensione della narrazione: è proprio attraverso le parole e l'immaginazione che i condannati riescono infatti, come nel *Decamerone*, a vincere la paura della morte, a trascorrere il tempo in modo meno doloroso. Non a caso, una delle occorrenze forse più importanti del lemma "fuori" sottolinea il legame tra le parole e l'esterno. Chiusi in una fortezza penitenziaria l'unico modo per sopravvivere è fuggire, almeno con la mente, è inventarsi delle esistenze vicarie o, quando è credibile, ricordare (o falsificare) il passato e raccontarlo a compagni di sventura. Così Agesilao interviene:

Ma una cosa vedo chiara: che eravamo partiti dall'assunto di raccontarci una felicità per

[126] Ivi, pp. 615-616.
[127] Ivi, p. 632.

covarcela poi dentro gli occhi fino alla fine; ovvero per viaggiare un'ultima volta, con le parole, fuori da queste mura; ovvero per passatempo, confessione, intelligenza di noi...
E invece mi pare che ciascuno insegua un ulteriore e turpe pensiero e lo accarezzi, senza dirlo, nel proprio cuore. Insomma, se devo esser sincero, temo che qui, non escludendo la mia, si stiano confrontando e guardando sottecchi quattro viltà.[128]

Se l'intenzione è quella di edulcorare l'attesa della morte con il ricordo di momenti felici, il risultato è invece la convivenza di quattro menzogne. Neanche il possibile potere salutifero della narrazione salva i quattro condannati. È come se da questo romanzo in poi la dialettica tra dentro e fuori, pur mantenendo la contrapposizione tra arte e vita, diventasse ancora più aspra nei confronti della dimensione esterna, come se quella speranza di vita, di gioia, di futuro fosse sfumata a vantaggio dell'unica ormai possibile dimensione di rifugio, di protezione, di chiusura, che consente prevalentemente la scrittura, la quale richiede spazi chiusi e evoca quelli aperti. Se la vita doveva prima essere vissuta per poi essere raccontata, adesso addirittura basta inventare una realtà e trasportarla nella scrittura.

6 Dentro la vita: "Calende Greche"

La parabola spaziale fin qui rintracciata può essere facilmente ripercorsa nelle pagine di *Calende Greche*, che infatti in qualche modo riassume le fasi della vita dello scrittore,[129] anche se l'autobiografismo è solo apparente, perché «più che momenti autentici della parabola umana il libro vuole ispirarsi a quelle stampe popolari in cui si vede l'uomo, nelle sue varie età, procedere dalla culla al letto di morte».[130] Anche in questo caso il numero delle occorrenze del lemma "dentro"

---

[128] Ivi, p. 670.

[129] A proposito della coincidenza tra l'io narrante di *Calende Greche* e Bufalino stesso, l'autore in un'intervista precisa: «Il libro racconta frammenti di una vita quasi sempre inventata, che si potrebbero agevolmente sostituire con altri. L'eroe, quindi, siete voi, sono io, è chissà chi. Un eroe di fumo e di carne, inesistente e possibile. Io ho seguito in sostanza il curricolo storico della mia vita in molte apparenze esterne: studi, guerra, malattia, reinserimento nella società, viaggi, ecc. ma seminandolo di false tracce, depistaggi di fatti e di parole. Volevo, in fondo, raccontare non la vita di un uomo, ma dell'uomo. Una vita paradigmatica come quella che si vede nelle stampe popolari intitolate le varie età dell'uomo» (intervista rilasciata a C. Toscani, *Settant'anni di solitudine*, «Brescia oggi», 25 luglio 1992).

[130] Intervista rilasciata a M. Onofri, *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio,* cit., p. 28.

supera di gran lunga il numero delle occorrenze del lemma "fuori", il primo infatti ricorre 61 volte, il secondo 23, in linea con i precedenti romanzi, anche se abbiamo visto che ne *Le menzogne della notte* il divario si assottiglia. Nelle prime due sezioni del romanzo, intitolate appunto *Nascita* e *Infanzia e pubertà*, il lemma "dentro" è strettamente legato alla presa di coscienza di un essere appena nato, che prima vive dentro un sicuro grembo materno e poi, una volta venuto al mondo, è costretto a confrontarsi con l'esterno e a tale scopo cerca per tutto il resto della vita di riprodurre in molteplici forme la medesima protezione che si può ottenere solo in quello originario.[131] Dalla percezione di sé si passa quasi immediatamente alla scoperta, che avviene sempre nella coscienza del narratore-protagonista, di due forme di sofferenza: la fame e la sete, accanto alle quali esiste un'immagine più dolorosa, quella del destino che lavora dentro il bambino e attimo dopo attimo lo invecchia e lo conduce alla morte. Anche in questa fase iniziale della sua vita, il bambino ha ben viva la percezione dello spazio:

> Ignora o fraintende, per ora, il prima e il dopo, ma dello spazio ha sufficiente nozione, intuisce di scorrere, lui con gli altri, in un fluido di apparenze dinamiche, bensì occupando fra esse un inespugnabile luogo, che si sposta con lui, dovunque egli si muova. Della sua sede aerea, quando ne viene estratto per essere tenuto addosso a qualcuno, l'altezza non lo spaventa più.[132]

A questo percorso di presa di coscienza seguono i racconti delle fantasie del piccolo Dino, che sembra vivere in un mondo parallelo in cui non c'è posto per la realtà. Preoccupato dalla propensione alla fantasia del figlio, il padre cerca in tutti i modi di scuoterlo, senza però ottenere risultati convincenti. In punizione dentro la soffitta della casa degli zii il bambino esprime al massimo se stesso, come

---

[131] A proposito della scena del parto Enzo Siciliano scrive «*Calende greche* è forse il libro più pirandelliano di Bufalino. La pagina iniziale, ad esempio, la pagina della nascita, sulla percezione del parto che il nascituro può avere, nella voglia che istintivamente prova di rompere il limite della placenta, dapprima nutrimento poi ostacolo, questa pagina pare avviluppata in quel serrato, paradossale ragionare che certi personaggi pirandelliani hanno, il famoso "monologo della lucertola" di *Non si sa come.* È una pagina dove si tocca con mano una qualche fisiologia del discorso, quel prodursi genetico di una parola sull'altra come concrezione genetica delle cellule. Una specie di verità immaginaria, insidiata dalla consapevolezza della menzogna, dalla artefazione stilistica, che condensa in memoria, ribadisce. Il vissuto evapora: restano le parole» (E. Siciliano, *Gli specchi della vita,* «Corriere della sera», 1 marzo 1992). Sul rapporto tra Bufalino e Pirandello cfr. anche G. Bufalino, *Saldi d'autunno*, Milano, Bompiani, 2002, la sezione dedicata al drammaturgo.

[132] G. Bufalino, *Calende Greche*, in *Opere 1989-1996*, cit., p. 17.

abbiamo già visto nell'omonimo racconto de *L'uomo invaso.* Ancora una volta ripercorrendo questo romanzo notiamo che il lemma "dentro" è legato ai concetti di protezione e di immaginazione e che la sua ricorrenza e il suo affiancamento a concetti o metafore derivano anche dalla stagione della vita a cui fa riferimento il narratore. Infatti, la sezione successiva, che si intitola *Giovinezza*, non è altro che la riproposizione di eventi tanto autobiografici quanto inventati, già conosciuti dal pubblico dello scrittore comisano. Ritornano in questa sezione sia il periodo della guerra, sia il periodo della malattia e quindi del soggiorno alla Rocca, sia le vicende vissute a Modica dal giovane professore. Proprio per questo la dialettica dentro-fuori non appare mutata rispetto all'organizzazione spaziale che di volta in volta abbiamo analizzato nei precedenti romanzi. Il dentro si semantizza in base alle dinamiche della malattia e della guarigione del protagonista e il fuori diventa metafora della vita quando la guarigione prende il sopravvento e le strade e le avventure possono essere vissute. Il dentro rimane lo spazio dell'arte in contrapposizione al fuori, spazio della vita.

Nella sezione successiva, intitolata *Maturità*, lo spazio predominante è quello chiuso, perché ai flebili fasti di una giovinezza, seppur vissuta all'aperto per poi essere raccontata e scritta negli spazi chiusi, si oppone una maturità in cui domina il gusto per la scrittura, per l'isolamento, in cui il pessimismo si acuisce mentre in parallelo la propensione per il fuori, che rappresenta la realtà, diventa progressivamente minore. Gli episodi che sottolineano questa tendenza sono quello del professore che casualmente rimane chiuso tra le mura della scuola e si rallegra di questa clausura forzata, perché solo in situazioni del genere riesce a sentirsi realmente libero e l'episodio della vacanza-castigo in campagna. Il protagonista infatti decide di rintanarsi nella sua casa in campagna per avere la possibilità di scrivere tranquillamente e per godere della solitudine che quel luogo gli garantisce. Questa sua natura atipica desta le preoccupazioni dei suoi genitori, che vorrebbero per il figlio un'esistenza normale. A questi episodi si aggiunge il

capitolo della *Posta del cuore*, in cui è riportato il carteggio tra il protagonista-narratore e la donna con cui ha evidentemente intrattenuto lungamente un rapporto amoroso. Innanzitutto, in perfetto stile bufaliniano l'amore si consuma da lontano, perché la lontananza garantisce la possibilità di inventarsi l'amore, non di viverlo, ma di fingerlo in una dimensione mentale[133] che non a caso porta nella narrazione un accumulo di occorrenze del lemma "dentro". L'amore diventa inoltre materiale utile per la narrazione, anche quando si esprime mediante lo stesso mezzo, la scrittura di lettere.

Infine, l'ultimo capitolo riprende ancora una volta un connubio che abbiamo già incontrato e analizzato, quello tra i luoghi interni, in modo particolare l'interiorità e la prossimità della morte nella stagione della vecchiaia. Non a caso l'ultima sezione s'intitola *Vecchiaia e morte* e in essa la ricorrenza del lemma "dentro" diventa più intensa. Innanzitutto la sezione si apre con un motivo ricorrente nella narrativa bufaliniana, quello di un uomo anziano che aspetta il suo turno per una visita medica, di norma in una città lontana dalla Sicilia. Infatti il primo capitolo s'intitola *Pensieri, aspettando il turno in un'anticamera* e quello successivo addirittura *Check-up*. Il dentro diventa prevalentemente il luogo in cui albergano la malattia e il germe della morte. Abbiamo già detto che la malattia e la morte interagiscono nell'atto della scrittura.[134] Nel capitolo *Consuntivo* il lemma "dentro" si moltiplica, ricorrendo addirittura 9 volte, perché in esso in narratore ripercorre la sua vita e ne analizza i resti interiori. Ciò che rimane è un elenco di schegge di vita consumante e sedimentate nella memoria dell'autore:

---

[133] Sull'amore e sulla sezione del romanzo occupata dal carteggio amoroso Bufalino dice in un'intervista: «Torno allora a interrogarmi sulla natura dell'amore, a cercare di capire quando e come da essa si divarichi e con essa combaci questo nostro nebuloso trasporto. Amore, amore... parola morbida, rotonda, che di per sé inclina le labbra al gesto di un bacio, ma anche una catastrofe, uno stupendo disturbo di tutto l'essere» (intervista rilasciata a L. Piccioni, *Bufalino e la parabola di una vita immaginaria*, «Il tempo», 4 Marzo 1992).

[134] A proposito del romanzo in questione Giuseppe Traina scrive: «*Calende greche* con il suo ritmo cadenzato sullo scorrere degli anni e con una scrittura che attenua le oltranze espressive dell'opera prima […], va considerata come un'opera testamentaria anche perché dà l'impressione che non il percorso creativo di Bufalino, ma l'itinerario autoterapeutico della sua vita sia finalmente concluso» (G. Traina, *Introduzione* a G. Bufalino, *Calende greche*, Milano, Bompiani, 1995, pp. XXI-XXIII).

Hai dentro una montagna d'uccisi […]
Vi furono le sveglie di guerra, dentro la camerata fetida d'afe notturne. [...] è possibile che una tale poltiglia di infinitesimi eventi, nell'istante in cui ti ripullula dentro con uno strazio che non si spiega, possa in qualche oscura maniera svelarsi il passi d'un Assoluto, il bagaglio pret-à-porter sulle naufraghe spalle di Robinson?... O non è piuttosto l'involucro d'una bolla di sapone immensa che moduli con una cannuccia di paglia e si gonfia, si gonfia fra le tue labbra, già vola via, crepitando si spacca, non la vedi più?[135]

Accanto ai ricordi, ai dubbi su ciò che rimane di tanta vita consumata e poi modificata nella memoria, rimane imperturbabile e positiva la felicità della lettura e del contatto con delle vite immaginate, ma non per questo meno importanti:

Leggevi quattrocento libri l'anno, gobbo sul tavolo, coi pugni alle tempie, però ilare, dentro, ad ogni ingresso in scena di eroi, numi e uomini nuovi, arrossendo nel salutarli, convinto che, nell'attimo di conoscerli, non solo tu di loro ma loro prendevano coscienza di te.[136]

Infine le ultime occorrenze del lemma si trovano nella sequenza in cui l'autore immagina il modo in cui avviene concretamente il trapasso, la morte:

Bene, tra pochissimo sarà tutto finito ed è il solo conforto; in che modo, è la sola curiosità. [...] sarà un'ovatta, una mucosa, arrendevole, e lui dentro, come un tuorlo dentro l'albume. Oppure sarà il No dei No, il Niente e lo Zero di tutto, la Cassazione Assoluta.[137]

Analogamente a quanto avviene nei precedenti romanzi si comportano le occorrenze del lemma "fuori" in questo romanzo, mantenendo costante la dialettica dentro-fuori e la sua corrispondenza metaforica tra arte e vita.

7 Il giallo in trappola: "Qui pro quo"

Con il romanzo *Qui pro quo* si apre la stagione giallistica di Bufalino. Nato per «medicina e giocattolo»[138] il romanzo segna un'importante evoluzione anche all'interno della dialettica tra dentro e fuori. Se già ne *Le Menzogne della notte* lo spazio della cornice si esauriva nella fortezza penitenziaria e l'esterno era sparito

[135] G. Bufalino, *Calende Greche*, in *Opere 1989-1996*, cit., pp. 171, 174, 176.
[136] Ivi, p. 178.
[137] Ivi, p. 188.
[138] Intervista rilasciata a M. Collura, *Diceria dell'assassino. E della beffa*, «Corriere della sera», 16 giugno 1991.

nella sua concretezza, relegato al ruolo di scenografia dei ricordi-invenzioni dei condannati, in *Qui pro quo* è la dimensione esterna vera e propria che sembra essere contenuta in uno spazio chiuso.[139] Infatti le vicende del gruppo di persone che ruota attorno alla casa editrice di Medardo Aquila si svolgono quasi interamente all'interno di una tenuta molto vasta (di proprietà del suddetto Aquila), scelta per trascorrere le vacanze estive della comitiva.

La descrizione dello spazio che, pur essendo uno spazio chiuso, comprende spazi chiusi e spazi aperti, come giardini, belvedere, boschi, etc..., è molto importante, soprattutto perché in questo romanzo scompare il riferimento alla Sicilia, e la villa (o le ville, data la dimensione), viene soprannominata *Le malcontente* e così viene descritta dalla voce narrante del romanzo, Agatha Sotheby[140] braccio destro dell'editore (al secolo Ester Scamporrino):

> Sicché nel giro di poche ore, eccomi scelta; quindi, nel giro di pochi mesi promossa indispensabile, ferie incluse, da consumarsi con bloc-notes e stilografica in pugno nella leggendaria residenza balneare del boss, vale a dire la Villa, o meglio le Ville, venetamente dette "Le Malcontente".[141]

Il soprannome della villa è di origine veneta e questo lascia già presagire la lontananza dagli scenari siciliani a cui lo scrittore comisano ha abituati i lettori. La descrizione continua e diventa pregnante all'arrivo di Agatha in loco:

> Né veniva meno lo spettacolo delle Ville, espansa miscellanea di almeno tre stili: il magrebino, il caprese, il "casa sulla cascata", con infiltrazioni spicciole di neoclassicismo similsudista... Un

---

139 A proposito del primo romanzo giallo di Bufalino Francesca Caputo rintraccia somiglianze nella struttura di *Qui pro quo* e de *Le menzogne*: «Analogie strutturali con *Le menzogne della notte* possono trovarsi anche in *Qui pro quo*, il *divertissement* giallistico di Bufalino, unico suo libro ad avere un io narrante femminile […] con un tono tra il beffardo e il sorridente convergono quindi temi, stilemi e passioni di Bufalino: la malattia, la morte, il luogo isolato, gli scacchi, il gioco degli smascheramenti, il finale aperto, l'autoironia quasi masochistica della protagonista. Un testo apparentemente 'minore' che ci presenta, in modo scanzonato e divertito, molte delle chiavi dell'opera e della biografia bufaliniana» (F. Caputo, *Introduzione* alle *Opere 1989-1996,* cit., p. XXIV).

140 A proposito della protagonista del romanzo Marina Paino scrive: «Per Bufalino, Agatha Soteby è del resto un personaggio autocitatorio, al quale il commissario Currò rimprovera di leggere troppi romanzi, e che nelle prime pagine di *Qui pro quo* arriva a fare il verso all'attacco dell'io narrante di *Argo* […] Ma mentre conferma e smentisce l'inganno letterario di cui tutti sono interpreti, la narratrice è anche vittima dell'interno della storia degli inganni perpetrati, sempre attraverso la scrittura della vittima Medaro Aquila» (M. Paino, *Dicerie dell'autore*, cit., pp. 129-130).

141 G. Bufalino, *Qui pro quo*, in *Opere 1989-1996,* cit., p. 204.

pittoresco aggregato ch'era venuto abusivamente crescendo su per la falesa demaniale in concordia con la fortuna dell'editore e la volubilità dei suoi gusti.

L'iniziale Villa era divenuta Le Ville, infine quasi il Villaggio, tanto numerose e pulviscolari ne erano le propaggini. Al modo stesso di certi quartieri satelliti che dilatano una periferia, ma d'una città vera e propria non posseggono né lo scheletro, né la polpa.[142]

La compagine mista delle Ville e il suo progressivo ingrandirsi, senza però un centro propulsore da cui trarre la coerenza dell'intero aggregato, rimandano in qualche modo a Medardo Aquila, che rintraccia in prima persona la somiglianza tra la sua residenza estiva e se stesso. La descrizione poi passa dall'organizzazione generale della Villa e alla sua costituzione interna:

Intanto mi guardavo attorno. Vedevo le villette sorgere a schiera su diverse gobbe di roccia, che ponticelli univano e dalle quali, al fine di proteggere dalla sabbia rovente i piedi più teneri, gradoni in cemento grigio scendevano a spegnersi sul litorale. Lungo la meridiana di queste scale, in una dipendenza a parte, il mio alloggio: scavato originariamente nella parete dello sprone con funzioni di camera dello scirocco, quindi convertito in ostello per *single* e agevole osservatorio. Una vera e propria guardiola di sentinella, come m'accorsi subito, a mezza strada fra il boschetto di pini d'Aleppo, scaro alle letture mattutine del *boss,* e il belvedere di su. [...]

Da qui la visione, spaziando, abbracciava un bel po' di mare e di cielo, nonché vari corpi di abitazione, ciascuno nella sua peculiare deformità: muri di traverso, porte false o asimmetriche, finestre crudelmente strabiche, di cui sarebbe bastato all'architetto inclinare diversamente gli strombi perché s'aprissero sul più dolce panorama del mondo.[143]

Lo spazio nel quale soggiorna la narratrice è un alloggio in cui lo spionaggio avviene in modo agevole e da cui è possibile vedere anche scorci di cielo e di mare. Il fuori diventa tutto ciò che, pur essendo incluso nelle Malcontente, si trova al di là della «guardiola di sentinella» di Agatha.

Anche l'architettura mostra segni di deformità e di stranezza, quasi per voler preannunciare l'atipicità dei casi che si consumeranno in quella tenuta. Le Malcontente quindi rappresentano l'unico spazio in cui si svolgono le azioni, se escludiamo il racconto iniziale di Agatha, in cui la donna spiega il modo in cui aveva ottenuto il lavoro da segretaria e la parte finale del romanzo, che comunque si conclude con il ritorno alle Malcontente. Non stupisce il fatto che Bufalino

[142] Ivi, p. 205.
[143] Ivi, p. 207.

scelga un luogo chiuso come scenario del suo romanzo, ma è interessante notare che nel corso della sua produzione l'esterno va via via annullandosi, come nel caso del romanzo ora analizzato, e l'interno viene progressivamente intaccato, non riesce più a mantenere la totale garanzia di protezione, pur continuando ad essere lo spazio della scrittura.[144]

Le Malcontente confinano con un altro fuori, il mondo reale, e il confine tra i due spazi è il punto di contatto tra alcuni locali della tenuta e l'adiacente autostrada, ma questo limite è labile e non è capace di escludere la negatività:

> Molto più numerosi i servizi e i *loisirs,* che si prolungano nell'entroterra fin quasi a sfiorare l'autostrada e il rumore del mondo, difesi appena da una siepe di palme nane [...]
> Ce n'era abbastanza, dovetti concludere, per dar fiducia all'ipotesi della casa-autoritratto.[145]

Il concetto di protezione non è affatto sottolineato in relazione alle Malcontente e «il rumore del mondo» minaccia la tenuta estiva. In realtà il mondo esterno si esaurisce nelle Malcontente, che già ospitano eventi spiacevoli, come il finto omicidio di Medardo, che poi si rivela essere un suicidio. Non sembra esserci un luogo di reale protezione, al di là del ricordo dell'infanzia vissuta nel remoto sud del commissario Currò e al di là dello spazio della creazione letteraria.

I dati del formario si mostrano coerenti a questo quadro spaziale: le occorrenze del lemma "dentro" sono 30 e quelle del lemma "fuori" sono solo 12. Rimane invariato il solito divario tra i due mondi, quello interno e quello esterno, in questo caso, però, anche i concetti legati al lemma "dentro" sembrano aver assorbito le tracce negative proprie del lemma di significato opposto. Infatti fin dall'inizio del romanzo l'avvocato Belmondo ipotizza in caso di morte la capacità di ciascuno di «ripescarsi dentro la mente le più minuziose reminescenze»,[146] e ancora Aghata

[144] Questo percorso di esclusione degli spazi aperti è strettamente collegato alla dicotomia arte-vita. Infatti più lo scrittore va avanti negli anni, più la scrittura diventa l'unica via da percorrere e lo spazio chiuso è l'unico luogo in cui essa può avvenire. Ma anche il sicuro spazio della scrittura, custodendo una forma vicaria di vita, può progressivamente essere esposta alle intemperie della vita. A tal proposito: «Ulteriormente, perciò, si realizza nella pagina di Bufaino l'osmosi, ludica e seria, fra arte e vita, vicendevolmente emule per dare figure di sonora e mossa caratterizzazione dietro l'apparenza di fissità stereotipe» (E. Imbalzano, *Di cenere e d'oro*, cit., p. 178).

[145] G. Bufalino, *Qui pro quo*, in *Opere 1989-1996,* cit., p. 207.

[146] Ivi, p. 210.

vede Lietta, la ragazza tossicodipendente, «siringarsi dentro una barca»[147] e infine una delle possibili morti pilotate di Medardo è organizzata dentro una vasca da bagno, per far sì che venga accusata la moglie dell'accaduto. Queste occorrenze del lemma rimandano però sempre a concetti che hanno a che fare con la scrittura, perché tutto quello che succede alle Malcontente si trasforma poi nel romanzo giallo[148] di Agatha, che noi leggiamo. Inoltre, durante le indagini Aghata non riesce più a stare tranquilla nel suo alloggio e anche l'interno di questo spazio diventa periglioso. Sono due soltanto gli spazi chiusi sicuri o quantomeno piacevoli, quello della riflessione e dell'indagine conseguente e quello della scrittura-lettura. Il suo alloggio è sicuro solo quando la protagonista scrive o ricorda o immagina. Infatti Agatha dopo il via vai in cui è stata travolta la sua 'tana', riesce finalmente a scappare per stare sola con se stessa, per mettere ordine dentro la sua testa. Inoltre Medardo, prima di morire, aveva dedicato il suo tempo alla lettura del manoscritto della sua segretaria, indicando l'azione della lettura attraverso la metafora della navigazione all'interno del libro.

C'è poi un gruppo di occorrenze del lemma "dentro" molto importante, perché porta con sé contemporaneamente due concetti fondamentali, quello della protezione e quello del mistero ed è strettamente legato alle lettere, alle buste, a surrogati della letteratura. Tutte queste lettere sono contenute e custodite di volta in volta in cassetti, in borse, borsoni etc.. Infatti quando arriva alle Malcontente lo stesso commissario Currò afferma, rivolgendosi ad Aghata:

> "C'è questa lettera-bomba, che qualcuno vorrebbe certo leggere prima degli altri..." La palpò con la mano dentro la tasca destra.[149]

[147] Ivi, p. 233.

[148] Questo giallo dentro il giallo sembra sottolineare la predominanza di questo genere sugli altri esistenti. A tal proposito Bufalino dice in una intervista rilasciata a Massimo Onofri: «Le dirò: ho sempre pensato che ogni evento o invenzione possa agevolmente ricondursi al genere giallo, a cominciare della Creazione, modello eccellente del delitto perfetto. *Qui pro quo* è una bizzarria, scritta, - come ha detto Giuliano Gramigna - non si sa se a onore o a onta del giallo tradizionale. In effetti voleva essere una sorta di parodia amorosa, un congegno o macchina impossibile, minuziosa e pazza» (intervista rilasciata a M. Onofri, *Gesualdo Bufalino*: *autoritratto con personaggio,* cit., p. 27).

[149] G. Bufalino, *Qui pro quo*, in *Opere 1989-1996,* cit., p. 257.

E subito dopo la segretaria capisce cosa sta avvenendo:

> Ciò che mi porgeva, e con mimiche silenziose mi spingeva ad accettare senza proteste, era sì, la custodia di Amos, ma dentro, come subito m'accorsi slacciandone appena gli spaghi, non stava la busta di prima, bensì, al suo posto, un tascabile blu, rugoso ancora di pioggia.[150]

L'interno custodisce prima un mistero che si concretizza in una lettera e poi una menzogna che serve a fare da esca per comprendere chi sia il colpevole. Lo stesso connubio tra il dentro, le lettere e il loro valore metaforico si trova alla fine del romanzo. Aghata e Currò si rivedono e, ritornati alla Malcontente, vengono accolti dalla servitù con grande entusiasmo, il caso è ormai stato archiviato come suicidio di Medardo Aquila, il quale però intendeva farlo apparire come un omicidio per divertimento e vendetta. All'interno dell'alloggio di Hailè, che era stato quello di Aghata, ormai novella scrittrice di successo, grazie a quanto è accaduto alla villa, scorge il suo borsone creduto perso e nello stesso istante si ricorda di aver ricevuto da Medardo, una busta che conteneva della carte societarie e, curiosa, cerca di comprenderne il contenuto:

> Sciolsi quindi la serratura, guardai dentro, guardammo. La busta conteneva una busta minore, suggellata al solito modo e con un indirizzo sul bianco; che recitava, me l'aspettavo: *Esther Scamporrino, sue proprie mani*.
> La ricacciai nella borsa, salutai il Negus Neghesti, ce ne andammo. […]
> Io cavai dalla borsa la busta, la lacerai. Già m'ero accorta che conteneva più fogli. [...] e rimisi senza leggerli, i fogli dentro la busta, tenendoli debolmente in mano come un cerino che si consuma.
> Poi con una torsione lieve dell'avambraccio, allargando insensibilmente le cinque dita, la lasciai cadere nel Mediterraneo.[151]

Ancora una volta il contenuto di una busta è portatore di altre verità legate al mistero della morte di Medardo e, nell'incertezza di cosa avrebbe potuto sapere, Agatha decide di disfarsi della lettera.

Anche il lemma "fuori" partecipa a questa dialettica delle lettere protette in contenitori e poi svelate al mondo. In entrambi i casi in questione è il commissario

---

[150] Ibidem.
[151] Ivi, pp. 307-308.

Currò ad annunciare, prima a tutti, poi solo ad Agatha la presenza di altre lettere, che appunto sono venute fuori.

La dialettica degli spazi, quindi, mantiene invariata la dicotomia dentro-fuori, metafora spaziale della opposizione arte-vita, ma vede un progressivo deterioramento del fuori e parallelamente un aumento della minaccia a cui sono esposti gli spazi chiusi.

8 Il teatro e la quarta parete: "Il Guerrin Meschino"

Ne *Il Guerrin Meschino,* che segue il precedente romanzo nel segno dell'inconcludenza, Bufalino racconta, attualizzandola, la ricerca dei genitori compiuta dal meno trionfale degli eroi cavallereschi.[152] Lo scrittore comisano in un'intervista al «Giornale di Sicilia» precisa le intenzioni che lo hanno accompagnato nella scrittura del romanzo:

> Il romanzo esordisce con un lamento in versi del puparo che racconta le vicende del Guerrino, ma il cantastorie - ecco qui un elemento autobiografico - è velatamente lo stesso autore; ma nello stesso tempo si identifica con il suo eroe, con Guerrin Meschino, sicché in definitiva, il cantastorie-puparo, l'autore e l'eroe finiscono quasi con l'essere una stessa persona.[153]

Il narratore, che in questo caso è il puparo, agisce e racconta in uno spazio diverso da quello in cui Guerrino consuma le sue avventure. Lo spazio del puparo è il teatro, all'interno di un angolo della piazza in un parcheggio abusivo. D'altra parte, lo spazio in cui agisce Guerrino è prevalentemente quello aperto delle battaglie, della peregrinazione per il mondo, alla ricerca dei suoi genitori. Il genere cavalleresco infatti comporta la scelta di determinati luoghi, che vanno da infinite

[152] Bufalino precisa in merito alla storia di Guerrino: «Guerrino si arrovella nella vergogna di essere nessuno e rincorre il suo fantasma, vuol saper di chi è figlio. Il suo viaggio è un viaggio di ricerca alla maniera degli eroi di Chrètien, ma le sue imprese riescono tanto più mirabolanti ed estreme: incontri, metamorfosi, magie, animali che parlano, bestiari favolosi, fontane fatate, presenze invisibili, reami inaccessibili, inganni diabolici, giganti maligni, romiti e compagni di strada. […] Guerrino diventa un eroe antieroe moderno, della rinuncia e del dubbio non meno che della vittoria e della certezza. Vince assalti di dame amorose, duelli di giganti e di guerrieri insolenti, s'innamora, ma sempre trasforma il suo girovagare in un viaggio di dentro» (intervista rilasciata a G. Tesio, *Bufalino fa il puparo*, «Tuttolibri», 23 ottobre 1993).

[153] Intervista rilasciata a G. Quadriglio, *Il Guerrin Meschino, una fiaba travolta dalla realtà d'oggi, «*Giornale di Sicilia», 18 settembre 1993.

distese di terre sconosciute a boschi, da castelli incantati a palazzi di regnanti e ancora, mari, porti, corti e pianure. Non sembra esserci nelle vicende di Guerrino, quindi, una predilezione per gli spazi chiusi, ma l'interno e l'esterno si alternano rivestendo sia accezioni positive che negative. Gli spazi in cui avvengono le avventure del cavaliere in realtà vivono nell'immaginazione del puparo, che racconta le vicende all'interno del suo chiuso e sconsolato, teatro dei pupi. Abbiamo ancora una volta la contrapposizione tra gli spazi aperti, in cui si consumano la vita e le avventure, e gli spazi chiusi in cui avvengono le manifestazioni artistiche, in questo caso la rappresentazione teatrale. Questa dicotomia tra gli spazi si evince già dal *Lamento del vecchio puparo*, una lirica che apre il romanzo:

> Prima di ridurmi qui a stare
> a un cantone di piazza Carbone,
> di fronte al casotto delle vastasate,
> dove per cinque centesimi a testa
> conto la storia dei paladini
> alle serve di passo, ai caporali in franchigia,
> o fumo coi cocchieri il trinciato,
> sfidandoli a chi sputa più lontano...
> prima di ridurmi qui a stare,
> nessuno mi poteva tenere,
> ero un fanfarello dai piedi di vento,
> cavalcavo saurì che andavano
> per Pasque e fiere d'estate
> a Trapani, a Girgenti, a Castrogiovanni..
> Camminavo in aria fra due palazzi,
> mangiavo il fuoco, mangiavo le spade,
> "Questa vince, questa perde",
> dicevo ai villani, gabbamondo delle tre carte...
> M'è rimasto un fondaco d'ombre,
> qui a un cantone di piazza Carbone.[154]

La contrapposizione tra il passato e il presente, tra gli spazi della giovinezza e quelli della stagione prossima alla morte è già presente sia in *Argo il cieco*, in cui, come abbiamo visto, lo spazio dell'albergo romano dello scrittore anziano si

[154] G. Bufalino, *Il Guerrin Meschino*, in *Opere 1989-1996,* cit., p. 317.

contrappone allo spazio aperto e felice di Modica del giovane professore in trasferta; sia ne *Le menzogne della notte,* in cui lo spazio chiuso della fortezza penitenziaria si oppone allo spazio aperto e mutevole dei racconti dei condannati. Questa difficile contrapposizione tra gli spazi, tra dentro e fuori e tra arte e vita, però in qualche modo si armonizza attraverso il corredo iconografico. Il romanzo, infatti, è diviso in cartelloni, ciascuno dei quali è introdotto da un disegno. Ogni immagine riporta un luogo aperto, limitato però da un enorme spazio bianco circostante, il teatro. Quindi, anche gli spazi aperti delle avventure di Guerrino sembrano rinchiudersi all'interno delle protette mura del teatro,[155] gli spazi delle avventure confluiscono nel racconto delle avventure stesse all'interno di uno spazio chiuso. Se già dalle *Menzogne* il pessimismo di Bufalino sembra essersi impossessato degli spazi esterni, in questo romanzo, in cui all'interno di vicende cavalleresche irrompono i tragici fatti di cronaca inerenti alle stragi di Falcone e Borsellino, il pessimismo non può che acuirsi, tanto che la realtà contemporanea induce il puparo ad interrompere i suoi spettacoli.

Analizzando i dati del formario, possiamo evincere che il numero delle occorrenze del lemma "dentro" è 17 e quello del lemma "fuori" è 7. Si nota quindi una maggiore esiguità di ricorrenze dei lemmi finora analizzati pur nel quadro di un'invariata insistenza su temi già riscontrati negli altri romanzi. Il lemma "dentro" infatti è spesso riferito all'interiorità del protagonista, attanagliato da dubbi sulla natura della propria identità, sul mondo, sul senso della ricerca delle proprie radici. In tal senso risulta esemplare un'espressione del vecchio puparo in uno dei suoi intermezzi:

Sst!... Guerrino dorme, non risvegliamolo.

---

[155] Proprio la presenza della dimensione teatrale all'interno de *Il Guerrin Meschino* evoca la matrice pirandelliana dell'opera: «Inutile osservare che nella Sicilia dei pupari c'è anche Pirandello, la capacità innata di vivere altre vite; […] Ma la Sicilia è anche terra di maschere, come sappiamo. E allora il Guerrin Meschino atletico ed eroico per noi ha la maschera ansiosa e scrutante del poeta, che non cerca il padre ma se stesso, la sua origine, il sentiero da cui mosse la sua odissea tra le ombre del passato e del presente, col gusto dell'arte senza la quale non potrebbe vivere; mentre intorno tutto, sogni e realtà, sprofonda nel nulla che la vita ci regala» (M. Lionelli, *L'opera dei pupi di don Gesualdo*, «Il resto del carlino», 9 ottobre 1993).

Vorrei sbagliarmi, ma credo
che ogni giorno di più
dubita di non esistere,
d'essere un'armatura piena di vento,
come quelle dei vecchi castelli
che spaventano Ridolini...
Come se noi fossimo più veri
dentro i nostri gusci di carne,
trinciando gesti a vanvera nell'aria,
gorgogliando parole a tocchi
come una giara troppo piena...
Noi come lui nel ventre della balena,
infiniti Pinocchi.[156]

Il dubbio di Guerrino sulla sua esistenza di pupo diventa dubbio del puparo e di tutti gli uomini e questo dubbio è alloggiato «dentro i nostri gusci di carne» facendo sì che anche l'interiorità subisca questo attacco da parte dell'esterno, mentre le parole straripano come da «una giara troppo piena». La dimensione letteraria, così come di conseguenza anche la contigua dimensione teatrale, vacilla e ad un certo punto della narrazione il puparo addirittura si rifiuta di continuare il racconto, perché la realtà è troppo crudele per essere dimenticata nell'immaginazione poetica, nella terapia della narrazione.[157] Gli uomini diventano addirittura tanti «Pinocchi» dentro la pancia della balena, avvolti dalla finzione e imprigionati dentro una realtà che subiscono.

Per quanto riguarda, invece, il lemma "fuori" rappresenta in questo romanzo spesso un concetto di esclusione o di eccesso in molti campi. Durante una delle molteplici battaglie affrontate da Guerrino la folla è così numerosa da uscire fuori dalle mura, oppure fuori dal recinto del combattimento stesso. Ma lo spazio aperto è anche una meta, come nel caso del desiderio di raggiungere l'esterno di un bosco. Fuori, infine, rimangono la testa di un amico seppellito e la faccia del barone, avvolto dentro un mantello, che fa piangere la natura, attraverso la

[156] G. Bufalino, *Il Guerrin Meschino*, in *Opere 1989-1996,* cit., p. 367.

[157] Bufalino a proposito di questo romanzo infatti dice: «Esprimo l'incapacità di scrivere un romanzo quando la realtà intorno è così amara. […] Non credo, oggi come oggi, di potermi più abbandonare a quella felice illusione della invenzione pura. E questo giustifica anche l'interruzione del libro». G. Quatriglio, *Il Guerrin Meschino, una fiaba travolta dalla realtà di oggi*, «La Sicilia», 18 settembre 1993.

pioggia, in vece sua. Nonostante l'acuirsi del pessimismo, la dialettica degli spazi mantiene in questo romanzo le sue caratteristiche, anche se, proprio a causa dell'accentuato pessimismo, la realtà non è solo fuori, nelle vicende di Guerrino, (che comunque sono letterariamente contaminate dall'immaginosità del genere cavalleresco), ma invade uno spazio finora protetto, quello dell'arte. Dopo la pausa del puparo, demoralizzato dall'atroce attualità, però, la narrazione ricomincia e il potere salvifico della scrittura sembra riemergere con difficoltà.

9 Lo scrittore del sottosuolo: "Tommaso e il fotografo cieco"

Nell'ultimo romanzo, pubblicato dall'autore poco prima della sua morte, la dialettica tra gli spazi aperti e gli spazi chiusi diventa egemone, infatti, l'idea di partenza di Bufalino è proprio quella di descrivere una «segregazione volontaria, una fuga dalle responsabilità e dalle sorprese del possibile».[158] Il romanzo è ambientato in un condominio metropolitano, ubicato a Roma, e il protagonista, Tommaso Mulè, abita in un sotterraneo dello stesso condominio. La scelta iniziale che porta il protagonista a rifugiarsi in uno scantinato è dettata dalla sua volontà di estraniarsi dal mondo in cui ha vissuto per metà della sua vita, rivestendo due ruoli, quello di giornalista e quello di marito infelice. Liberatosi da entrambi, trova domicilio nel sotterraneo con mansioni da tuttofare:[159]

> Qui dove abito, un bugigattolo seminterrato, la sola finestra è di tolleranza, una feritoia tra muro e soffitto, sprangata da due sbarre in croce e protetta dal mobile scudo d'una tendina, un minuscolo belvedere, dopo tutto poiché risponde al piano di calpestio della strada e introduce uno screzio provvidenziale nella muraglia di calcestruzzo che mi divide dal mondo esterno.[160]

Nonostante il sotterraneo sia definito «bugigattolo» in senso negativo, domina

[158] Intervista rilasciata a M. Collura, *Bufalino: la vita? Un patatràc*, «Corriere della sera», 16 aprile 1996.

[159] Ibidem. Nella medesima intervista Bufalino, dopo aver raccontato la trama del romanzo, sottolinea che in *Tommaso e il fotografo cieco* c'è molto altro: «Vi sono dentro tante cose: un abbozzo di giallo, un racconto di mafia, una teoria del romanzo, discussioni teologiche, perfino una poesia. E in sottofondo, qualche implicazione e metafora del contemporaneo: l'incendio d'una cartiera può darsi alluda all'agonia della scrittura, il patatrac del sottotitolo suona come un requiem per il millennio che muore, lo scoppio d'una sommossa si rivela una simulazione cinematografica e può far pensare al trionfo della finzione e dello spettacolo sulle urgenze del reale».

[160] G. Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco*, in *Opere 1889-1996*, cit., p. 432.

in questa descrizione, il campo semantico della protezione: «sprangata», «sbarre», «protetta», «scudo» e infine «muraglia». Il concetto primario sembra essere la sicurezza del rifugio di Tommaso rispetto al resto del mondo esterno. L'unico elemento di disturbo in questa iniziale apparente oasi felice del protagonista è un cartone che a volte, a causa del vento, ostruisce la visibilità dell'oblò di Tommaso. Il cartone, non a caso, è un oggetto che proviene dall'esterno e che quindi minaccia la solitudine del factotum. In realtà, proseguendo con l'analisi spaziale del romanzo, ci accorgeremo che l'esterno, seppur descritto in modo negativo ed evitato dal protagonista, non è affatto assente dallo sfondo del romanzo e potremo notare che il dentro rappresenta per l'ennesima volta lo spazio dell'arte in generale e della scrittura in particolare, mentre il fuori è lo spazio in cui si consuma la vita, sia quella precedente alla scelta di eremitaggio di Tommaso, sia quella che ruota attorno all'omicidio di Tir, il fotografo cieco. Il fuori, d'altra parte, come avviene ne *Il Guerrino Meschino* agisce sul dentro, attraverso la categoria del socchiuso, e tenta di intaccare l'aura di protezione degli spazi creduti sicuri. L'assidua minaccia che gli spazi chiusi avanzano su quelli aperti in questo romanzo è evidente anche analizzando i dati del formario. Infatti, il distacco tra le occorrenze del lemma "dentro" e le occorrenze del lemma "fuori" appare molto ridotto rispetto alle opere d'esordio di Bufalino: il primo ricorre 45 volte e il secondo 35. Inoltre, più di un capitolo, per esempio il secondo, si svolge interamente all'esterno. Infatti Tommaso, sollecitato dal suo amico fotografo cieco, da lui soprannominato Tiresia, acconsente ad uscire per cercare Matilde, la sorella scomparsa di Tiresia. Le prime sensazioni di Tommaso al contatto con l'esterno sono negative:

> Grande afa, fuori. A vista d'occhio per tutto il corso non appare anima viva. Abbagliato dal sole barcollo e per poco non do di stomaco. L'asfalto sotto i sandali è un braciere […] Siamo soli nel deserto della città.[161]

Risulta interessante che Bufalino abbia scelto Roma come scenografia di

[161] Ivi, p. 437.

questo romanzo,[162] perché se fino ad ora la capitale è stata il luogo delle visite mediche di *Argo il cieco* e di *Calende greche*, in *Tommaso e il fotografo cieco* sembra addirittura il luogo per eccellenza della degenerazione dei costumi, è la grande metropoli, sede di un potere lascivo, contrapposta al paese del far sud in cui l'autore è nato e cresciuto. Roma non è presente nella narrazione se non in blandi riferimenti marginali. Inoltre, la dimora di Tommaso si trova in un condominio, metafora per eccellenza della modernità urbana, che distrugge qualsiasi legame con l'intimità di una casa.[163] La scelta dell'eremo urbano però è così giustificata da Tommaso:

> Vi è una contraddizione che salta subito agli occhi nella mia scelta di solitudine. Di regola un solitario va in cerca di deserti o asprezze montane […] Io, viceversa, fuori d'ogni tradizione, ho ripiegato su un eremo urbano, addirittura metropolitano […] Ciò vorrà dire che la mia quarantena è un bluff, una posa? No, le cose stanno altrimenti. Sciogliendomi da ogni obbligo civico e famigliare, sottraendomi a tutte le sorprese del possibile per consegnarmi ad una monotonia che mi bea, io ho ottenuto di ridurre il rapporto con gli altri a un economico scambio di saluti e cerimonie. Per cui, nei miei placidi arresti domiciliari, ogni allarme è escluso, l'usura dei sentimenti è illusoria.[164]

Anche Tommaso si rende conto della contraddizione della sua scelta di eremitaggio, ma si giustifica sostenendo che l'«eremo metropolitano» costituisce una riduzione dei contatti umani.[165] In realtà, rispetto alla dialettica di spazi che abbiamo analizzato fino ad ora, siamo portati a credere che l'eremitaggio in un condominio a Roma derivi dal fatto che Tommaso, seppur decida di isolarsi dal

---

[162] A proposito dell'ambientazione romana Bufalino precisa: «La storia è ambientata a Roma. In una Capitale esangue, però, dove non si sente il bruciore della contemporaneità; quasi una citazione toponomastica, che entra in gioco per la musicalità dei nomi di certi luoghi: Villa Borghese, Piazza di Spagna, Trinità dei monti» (intervista rilasciata a C. Romani, *Un patatràc italiano*, «Il Giornale», 17 marzo 1996).

[163] Gaston Bachelard sostiene l'aridità immaginativa dei grattacieli, perché una casa - per essere fonte di *reveries* - dovrebbe avere al massimo due piani più cantina e soffitta e sottolinea l'azione spoetizzante degli ascensori rispetto alle scale (cfr. G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 54).

[164] G. Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco*, in *Opere 1989-1996*, cit., p. 442.

[165] Nunzio Zago in riferimento a questa scelta di Tommaso in bilico tra eremitaggio e socialità condominiale, scrive: «In realtà, da ciò che il lettore ha motivo di ritenere una cronaca in forma di diario – magari un diario dall'andamento un po' irregolare e bislacco – di alcuni mesi della vita di Tommaso, i vantaggi da questi addotti a favore della sua latitanza risultano più o meno effimeri. Perché una sia pur minima e disincantata partecipazione alla vicenda quotidiana degli umori e delle relazioni umane è sufficiente a catapultarlo, non senza rischi, nel bel mezzo d'un intricatissimo giallo» (N. Zago, *La soluzione è finale. Un gioco di inverosimiglianze in un palazzo metafisico, «*La Sicilia», 6 aprile 1996).

mondo, ha bisogno di materiale per i suoi romanzi e il condominio romano lo soddisfa in tal senso sia per la popolazione variegata che abita lì, sia per la vicinanza con la realtà metropolitana. D'altra parte, Tommaso non adopera parole positive per descrivere il luogo in cui vive:

> A dispetto del nome Flower city, come l'ha intitolata il proprietario (Mr. Cacciola, un italoamericano che vive in Florida e di lì ci governa) o Shit Building, secondo Jonny Bisceglie, il più recidivo e insolvente tra gli inquilini. In effetti la Città dei Fiori o Palazzo Merda è un aborto di grattacielo, un acchiappanuvole all'italiana, nato al posto d'una boscaglia di bidonville, acquistata per una manciata di dollari e rase al suolo dalle ruspe. Doveva consistere il progetto originario di due corpi uguali, di dodici piani ciascuno, battezzati "Garofano" e "Girasole", comunicanti attraverso scale d'incendi e passerelle aeree, fra le quali avrebbero fatto spola perpetua ascensori e montacarichi. A copertura della copertura una terrazza di pari estensione, irta di antenne paraboliche e munita di visori a moneta girevoli ad uso d'ogni curioso d'intimità cittadine e planetarie […] Uno solo dei complessi, il "Garofano", è venuto a compimento, e nemmeno intero, mentre l'altro, il "Girasole", è rimasto rustico e vuoto. […]
>
> Al punto che negli appartamenti superiori, sopravvissute alla decapitazione (e sfitte per difetto di pretendenti) i servizi mancano affatto, le mura sono ancora sprovviste d'intonaco, i pavimenti in parte grezzi, in parte coperti di plastica nera. Cinquanta metri più giù da tante sublimità, l'aria seminterrata comprende a sua volta rimesse, depositi, caldaie e simili, per lo più inutilizzabili, in nessun caso locali abitati, fatta eccezione per la casupola privata che mi è stata concessa e dove il mio suicidio platonico si consuma.[166]

Il condominio, a causa della sua incompletezza, non è impermeabile ai mali del mondo, infatti il caldo può impadronirsi dei locali del grattacielo, i topi possono abitarne i vari appartamenti e fatti incresciosi, come il festino in cui rimane vittima una giovane minorenne e in cui il divertimento si consuma tra atti sessuali e droga, possono addirittura esservi organizzati all'interno. Se lo spazio chiuso del "Girasole" assicura in qualche modo la sicurezza di Tommaso, il palazzo gemello, il "Garofano", essendo incompiuto, è invece uno spazio in cui la realtà può penetrare. La descrizione dell'incompiutezza dell'edificio disabitato di Flower city mostra alcuni indizi importanti, attraverso cui dall'esterno l'aperto si collega all'interno, al condominio: i piani sono per metà tamponati e per metà aperti ai venti e agli agenti atmosferici, le finestre sono in parte cieche e sbarrate e in parte sgranate. C'è un percorso attraverso il quale il negativo parte dalla città,

---

[166] G. Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco*, in *Opere 1989-1996* cit., pp. 443-444.

dall'esterno, entra (a causa dell'incompiutezza) all'interno del Girasole e giunge anche se in forme più blande, fino al Garofano e ai suoi luoghi chiusi. Infatti, l'evento negativo per eccellenza del romanzo, il festino, si svolge nello stabile incompleto.

Questa dialettica tra dentro e fuori, arricchita stavolta dalla categoria del socchiuso,[167] quindi dell'incompleto, risulta evidente se si passano in rassegna i contesti in cui i lemmi "dentro" e "fuori" appaiono. L'incipit stesso del romanzo è esemplificativo in tal senso:

> Da ragazzo mi piaceva il rumore della pioggia. Soprattutto al mattino, nel dormiveglia, quando confusamente, fra i vapori d'un sogno grigioferro, la sentivo insinuarmisi nelle orecchie con lo strepitio d'una voliera; […]
>
> Sapevo che era ora di alzarsi, di lavarsi, di vestirsi, ma ero troppo tentato di giocare ancora un poco con gli ultimi battibecchi di gocciole e vetri, accordandone le cadenze a una musica mia di dentro, ora precipitosa, ora grave, ora da rock ora da messa cantata.[168]

Apparentemente la pioggia, elemento esterno, seppur inviti alla vita quotidiana, alla routine, genera nel protagonista il piacere di giocare a mescolare la musica delle gocce con la sua musica interiore.[169]

Dobbiamo però sottolineare che questo accordo tra elementi esterni ed elementi interni avviene al chiuso di una casa e che soprattutto l'accezione positiva di questa unione tra esterno e interno è contaminata dal fatto che sia un ricordo. All'interno della memoria, infatti, opera l'immaginazione che contamina la veridicità dei fatti.[170] Sempre all'interno, questa volta di se stesso, Tommaso prima

---

[167] In qualche modo il socchiuso sembra in questo romanzo la spazializzazione dell'inconcludenza. A proposito del significato del socchiuso cfr. G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., pp. 233-261.

[168] G. Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco*, in *Opere 1989-1996,* cit., p. 431.

[169] Gianni Bonina ha molto insistito sull'importanza dell'incipit di ispirazione proustiana del romanzo, infatti Bufalino in una intervista a lui rilasciata afferma: «Diciamo che si tratta di oscure pulsioni della memoria. Il riecheggiamento proustiano è stato involontario quando ho scritto il romanzo, ma è diventato cosciente dopo, quando ho potuto dire a me stesso: ecco, questo inizio è proustiano. […] È una sorta di melodia ricorrente nel romanzo questo gioco tra rumore della pioggia che piace al personaggio giovane e incosciente, e il rumore della pioggia che invece non piace più al personaggio diventato vecchio. Questo gioco vuole indicare la parabola di una decadenza. […] Perché la frase mi piacesse tanto non saprei dirlo. È come quando un musicista s'impadronisce di un motivo melodico. Mozart preso da una melodia e la sinfonia nasceva come sviluppo di quella. In questa frase trovavo un incantesimo verbale e musicale di una certa suggestione» (intervista rilasciata a G. Bonina, *Un giallo, anzi uno scherzo*, «La Sicilia», 18 Aprile 1996).

[170] Cfr. M. Jakob, *Infedele è la memoria*, «Linea d'ombra», a. XIV, n. 117 luglio/agosto 1996, pp. 18-22.

della sua rottura con il mondo esterno, sente una domanda che lo tormenta: "E Poi?", in relazione alla inutilità dei gesti, delle azioni e della vita in generale. Dopo essersi trasformato in factotum condominiale, racconta che all'interno del suo bugigattolo si ritaglia degli spazi di libertà che impiega censendo le gambe dei passanti, inventando palindromi e esercitandosi sulla traduzione di alcune poesie.

Nel capitolo in cui Tommaso avvisa tutti gli abitanti del palazzo della prossima riunione di condominio, il protagonista a causa di un black out rimane chiuso dentro l'ascensore. Da un claustrofilo come lui ci si aspetterebbe una reazione positiva, un adeguamento istantaneo alla tana di turno, invece:

> Colto dall'angoscia d'esser sepolto in piedi dentro un cataletto verticale, fra quattro assi di pietra, con nell'orecchio il rimbombo di una tromba lontana [...] A me preme di uscire all'aperto, sto soffocando.[171]

Una reazione di soffocamento appare lontana dall'indole di Tommaso, almeno fino a quando nell'IX capitolo, durante la sepoltura di Tiresia, il protagonista usa la stessa espressione, (fra quattro assi) riferendosi alla tomba dell'amico. Il dentro in questo caso, diventando metafora della morte e della sepoltura e non avendo contatti con il valore terapeutico della scrittura non può avere accezione positiva.

Nel capitolo VI, intitolato *Strani casi in un condominio,* il narratore esprime un concetto cardine legato alla dicotomia dentro-fuori. Infatti scrive:

> Della storia, dico, sempre che sia storia quanto accade nel sole lì fuori e solo cronaca quanto accade qui dentro e non sia vero il contrario.[172]

La contrapposizione tra storia e cronaca sembra netta e il fatto che Tommaso abbia dei dubbi sulla provenienza di entrambe ci dimostra che non è importante dove esse agiscano, ma conta il fatto che esistano e collaborino con l'unico scopo della creazione letteraria. Inoltre, Lea, la donna amata da Tommaso, coinvolta nel festino di politici svoltosi nell'ala disabitata del condominio, mette in dubbio,

---

[171] G. Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco*, in *Opere 1989-1996* cit., p. 467.
[172] Ivi, p. 486.

all'interno della stessa antitesi tra dentro e fuori la posizione di Tommaso:

> Sai quei pittori che si dipingono dentro il quadro che dipingono e ne sono ad un tempo dentro e fuori? Ebbene, lo stesso vale per te. Tu non sei uno di noi e lo sei. Vivi da falso romito in questa tua catapecchia extra territoriale. Non paghi niente e proprio tu ci assilli nella tua veste di esattore e furiere. Deciditi: nel quadro o fuori? Con noi o contro di noi?[173]

La condizione di Tommaso è evidentemente contraddittoria, sia per la scelta del sito del suo eremitaggio, come abbiamo già visto, sia per il fatto che il protagonista rivesta un ruolo ingrato all'interno di quella comunità a cui vorrebbe appartenere, ma in riferimento alla quale dice di voler mantenere solo dei convenevoli superficiali. Inoltre, a tutte queste contraddizioni si aggiunge il fatto che Tommaso, invitato dal proprietario del giornale per cui lavorava prima della propria conversione claustrofila, decide di scrivere un pezzo sulla morte dell'amico Tir, contravvenendo a tutti i principi della nuova vita da lui scelta, cede insomma alle tentazioni della vita in barba alla sua vicevita. Tommaso decide di vivere fuori solo perché in questo modo può raccontare e scrivere ciò che ha vissuto dopo all'interno del suo bugigattolo. Egli è quindi per tutto il romanzo in bilico tra le due opzioni che la realtà gli offre: una vita e una vicevita, la realtà e l'arte. Ogni volta che sceglie una delle due, l'altra fa capolino e devia la decisione di Tommaso. In ogni caso, sappiamo che le due opzioni che possiede Tommaso non son necessariamente in contraddizione, ma partecipano al meccanismo della scrittura: l'esterno è il luogo dei fatti, delle storie, della vita, l'interno è il luogo in cui tutto questo diventa racconto. In questa dialettica, come abbiamo già detto, la realtà a volte ha la possibilità di penetrare gli spazi chiusi, come avviene durante il marasma che segue l'omicidio di Tir. Infatti Tommaso, che è solito lasciare la porta di casa sua aperta, decide addirittura di chiuderla con più mandate da dentro, per assicurarsi qualche attimo di tranquillità. D'altra parte, la proclamata claustrofilia non è fittizia, infatti, quando Tommaso viene arrestato per essere

[173] Ivi, p. 487.

fuggito, dopo l'omicidio di Tiresia, scrive addirittura un'ode alla notte passata in cella, durante la quale riesce anche a sconfiggere l'insonnia.[174] La morte dell'amico e la fuga vissuti fuori diventano dentro, nella cella di Regina Coeli, un'ode, quindi espressione artistica. Il fuori serve perché si possa produrre artisticamente negli spazi chiusi.

I segni della claustrofilia di Tommaso e dei valori positivi associati al dentro però continuano e il protagonista, sdraiato sul suo letto ascolta:

> A intervalli regolari il fondo della strada rimbomba, i miei pochi bicchieri tintinnano. È la circolare esterna che si fa sentire. La immagino stipata da una folla appicciscosa e frenetica. Quanto meglio sto io qui al fresco, wanted che nessuno cerca.[175]

Innanzitutto c'è una profonda discrasia tra il benessere di Tommaso nel suo sotterraneo chiuso e il malessere della gente stipata nella circolare che, ovviamente, è esterna, oltre il condominio, nella città.

Nell'ultimo capitolo i nodi delle contraddizioni sembrano sciogliersi, perché si capisce che tutto quello che è stato raccontato è frutto della fantasia di Tommaso ed è il contenuto del suo romanzo intitolato *Il patatrac*, così ricomincia tutto dall'inizio con i commenti del vero amico cieco di Tommaso, il cui nome è Martino, sul romanzo di Tommaso:

> E inoltre la storia, la città, la società, dove sono? Non soltanto il come, ma non si capisce bene il dove, il quando e il perché. "sarà", ribatto, "ma ho sempre pensato che spettasse al lettore inventarseli. Il mio scopo, scrivendo, era un altro: vincere l'angoscia con le euforie dello stile. E ha funzionato".[176]

Tutti gli aspetti del romanzo, dal luogo al tempo sono delegati alla fantasia del lettore, al narratore preme solo vincere l'angoscia della vita attraverso la scrittura.

---

[174] A proposito della consonanza tra Tommaso e Bufalino, anche quest'ultimo usa la scrittura come terapia contro l'insonnia, come dichiara in un'intervista: «Mi auguro vivamente – dichiara – che questo non sia il mio ultimo romanzo. Anche perché per me scrivere ha soprattutto una funzione terapeutica, è una medicina. Scrivo per combattere l'insonnia e anche per creare una dimensione diversa da quella in cui sono costretto a vivere. Un pochino, ma molto poco, lo faccio per vanità» (intervista rilasciata a A. N. *Con "Patatrac" la nostra società in dissolvimento*, «Il resto del carlino», 7 gennaio 1996).

[175] G. Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco*, in *Opere 1989-1996,* cit., p. 489.

[176] Ivi, p. 588.

Forse, solo la scrittura è l'unico spazio chiuso e protetto, ma aperto alla fantasia, è l'unico luogo in cui la dicotomia dentro-fuori è conciliabile. Tommaso poi aggiunge: «Ho voluto difendere il principio dell'incongruenza come motore felice d'ogni finzione».[177]

Non è un caso se gli spazi sono apparsi contradditori, perché il principio della narrazione è proprio l'incongruenza.[178] Non si può più, dopo *Le menzogne*, separare nettamente dentro e fuori, perché l'uno contamina l'altro, seppur al dentro rimanga il privilegio dell'atto della scrittura e il fuori resti lo sfondo privilegiato delle azioni raccontate e lo spunto prediletto da cui prendono vita le storie. In perfetta congruenza con quanto ipotizzato da Tommaso, alla fine del suo romanzo *Il Patatrac* il rullino ritrovato non viene usato per svelare la realtà dei fatti, ma viene buttato dentro la spazzatura, come la lettera di Medardo in *Qui pro quo* finisce in mare.

Ma la dicotomia tra dentro e fuori è visibile nel romanzo anche nei titoli dei capitoli che oscillano sempre tra spazi chiusi e spazi aperti.

Le occorrenze del lemma "fuori" sono usate prevalentemente per sottolineare la negatività dell'esterno. Infatti in apertura del romanzo, leggiamo: «fuori da qui morirei».[179]

Tommaso addirittura non riesce ad immaginare la sua vita fuori dal condominio, perché per lui rappresenterebbe la morte. Nonostante ciò e nonostante i continui giudizi negativi sull'esterno, il protagonista continua ad immergersi nel mondo tanto per accompagnare Tir e per inseguire Mariposa, il travestito del condominio, quanto per inseguire il padre di Lea e accertarsi che si sia allontanato; e, ancora per andare al cinema, per dare allo scagnozzo di Minchia

[177] Ivi, p. 590.

[178] Nunzio Zago nell'articolo già menzionato sottolinea come nel romanzo non: «si realizza pienamente la funzione terapeutica affidata alla scrittura: lo suggerisce quel finale prevedibile ma ambiguo, quel patatrac del grattacielo costruito abusivamente, sotto le cui macerie, al lume d'una candela. Tommaso Mulè continuerà a dedicarsi, non sappiamo per quanto, al suo manoscritto [...] Ossia vita e invenzione letteraria si imitano reciprocamente, sotto il segno dell'inconcludenza, in un'altalena inesauribile di rimandi speculari che è la metafora della malattia segreta della modernità, del suo smarrimento nichilistico» (N. Zago, *La soluzione è finale. Un gioco di inverosimiglianze in un palazzo metafisico,* «La Sicilia», 6 aprile, 1996).

[179] G. Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco*, in *Opere 1989-1996* cit., p. 634.

la sua disponibilità a scrivere un pezzo su quanto avvenuto all'amico Tir, per commettere furti alla Rinascente, per vendicarsi del mondo. Addirittura per Tommaso il funerale di Tir diventa una gita fuori porta. Sembra ancora che questa ostinata frequentazione dei luoghi aperti della città da parte di Tommaso abbia ragioni letterarie, infatti è come se gli argomenti dei suoi romanzi non possano essere estratti dalla noia del bugigattolo seminterrato, ma debbano essere estratti dalla vita vera, che forse è quella del condominio, o dalla storia, che è quella che avviene fuori le mura di Flower city. Quasi alla fine del romanzo, il "fuori" sembra coincidere con il disvelamento dell'intricato mistero, ma in realtà non è quello che vuole il narratore-protagonista, perché la verità distrugge l'immaginazione letteraria. Il dentro per Tommaso è essenzialmente il luogo della scrittura, dell'arte. È infatti nel palazzo che si diffonde la musica della tromba di uno dei condomini; è nello stesso luogo che viene rappresentata l'opera teatrale di Placido e nella terrazza dello stesso stabile vengono snocciolate complesse speculazioni filosofiche. Lo spazio chiuso, in quanto luogo dell'arte, acquisisce valori protettivi, mentre il fuori è il luogo della vita, ostile alla claustrofilia, ma necessario come spunto per la produzione artistica, anche se ormai irrimediabilmente intaccato dalla categoria del socchiuso.

10 I confini della scacchiera: "Shah Mat"

Questa dicotomia tra dentro e fuori persiste anche nell'ultimo incompleto romanzo di Bufalino, *Shah Mat*, che sembra in qualche modo recuperare le caratteristiche della produzione d'esordio del professore comisano.[180] L'incipit del romanzo già mette in evidenza la coincidenza tra uno spazio chiuso, come quello

[180] A tal proposito Francesca Caputo scrive: «Scacchi e donne sono le passioni-ossessioni del protagonista […] Tre figure ci vengono incontro […] Ciascuna di loro sembra esser geminata dai semi di Marta, la vezzosa ballerina ebrea protagonista di *Diceria dell'untore* […] Un ulteriore punto congiunge la prima e l'ultima prova narrativa di Bufalino: una commossa e poetica rievocazione dell'infanzia, un'identica immagine di letizia e leggerezza: l'io narrante di *Diceria dell'untore* e Capablanca bambino, ognuna nella propria amata isola durante una ricorrenza festosa, assistono sulle spalle dei loro padri allo spettacolo» (F. Caputo, *Introduzione,* in *Opere 1989-1996*, cit., pp. XV-XVI).

mentale, e una casa con cui metaforizzarlo:

una casa di due stanze era la sua mente, comunicanti attraverso una porta che egli apriva e chiudeva a piacere. Talché bastava passare dall'una all'altra per commutare la vista in visione e viceversa.[181]

Il campione di scacchi, in analogia alle abitudini di Bufalino, infatti muta la memoria in immaginazione. All'inizio del romanzo il protagonista, Josè Capablanca, si trova in albergo, ma dopo qualche congettura, esce fuori e rimane davanti allo stesso, vive il «tumulto della strada»[182] e la sensazione che gli viene a contatto con l'esterno è che tutti sembrano camminare controcorrente rispetto a lui. Si evince pertanto una condizione di estraneità rispetto al fuori. L'unico incontro che Capablanca fa all'esterno è quello con una prostituta, alla quale propone di seguirlo a casa e che dal conto suo, dopo aver accettato, chiede al campione di scacchi di fare un giro della città prima di ritornare nell'abitazione. Anche quando si recano a casa, Josè continua a guardare la strada dalla finestra. Il lemma "dentro" rimanda spesso all'interiorità del protagonista, infatti ricordando il suo passato, Capablanca pensa:

Sin dalla prima apparizione del cielo natale, la fantasia gli si era impennata a ritroso. Si rivide ragazzo, si riamò. Fu un prolungato sogno o romanzo intriso di fragranze, sapori, sudori; una resurrezione di panorami diletti, come sfogliare dentro di sé un album di lacrime e risa.[183]

Dentro non si sviluppa solo il meccanismo della memoria, che si accompagna a quello dell'immaginazione nell'atto della creazione letteraria, ma anche la passione degli scacchi sembra proprio 'invadere' il protagonista:

Non ne poteva più. Gli avevano stregato la vita, gli scacchi. E una ridda perpetua gli ballava dentro.[184]

---

181 G. Bufalino, *Shah Mat,* in *Opere 1989-1996,* cit., p. 596.
182 Ivi, p. 600.
183 Ivi p. 602.
184 Ivi p. 599.

Le occorrenze del lemma nell'ultimo romanzo sono solo 5, mentre il lemma di senso opposto per la prima volta arriva a superarlo con 6 occorrenze. Il dentro rimane spazio dell'arte degli scacchi e dei ricordi del campione, il fuori resta sempre spazio della vita, delle persone, dell'ispirazione, ma anche della possibile menzogna, della finzione teatrale, che ormai ha definitivamente intaccato anche l'arte:

> La vita vera era lì fuori e lui la osservava negli altri.
> Vera? O non piuttosto una sarabanda di ombre, un guizzo di pesci dentro una boccia, algidi pesci morituri, tali e quali lui e la donna sarebbero parsi a loro, se solo avessero volto gli occhi al palazzo dirimpetto.[185]

Il protagonista, come Bufalino, non riesce a far altro che guardare fuori e capire che la vita vera si trova lì, ma pur in questa consapevolezza, ipotizza che la vita vera sia solo fatta di «ombre» o di «pesci dentro una boccia». Anche il fuori, come il dentro della finzione letteraria, è possibile menzogna, è teatro per noi stessi e per gli altri.

---

[185] G. Bufalino, *Shah Math,* in *Opere 1989-1996*, cit., pp. 618-619.

Capitolo II

LE PAROLE DELLO SPAZIO

La dialettica tra il dentro e il fuori ingloba innumerevoli altri elementi che collaborano all'aspetto 'significante' dell'intero sistema degli spazi della produzione bufaliniana. In particolare, mantenendo una traiettoria che dall'esterno progressivamente conquista l'interno, ci occuperemo in questo capitolo di luoghi ambivalenti (quali ad esempio i marciapiedi), delle case-dimore presenti nelle opere dello scrittore, e infine di quelle marche spaziali che fanno da ponte tra i luoghi interni e i luoghi esterni. Le finestre in particolare, unite ai balconi, alle verande, alle persiane, sono elementi fondamentali in uno studio che si occupa della dialettica degli spazi, valichi di confine e di contatto che rappresentano una sorta di residuo del fuori vissuto negli spazi chiusi.[1]

Se il marciapiedi apparirà come lo spazio della solitudine per la sua collocazione esterna, la casa rappresenterà il luogo privilegiato in cui si sviluppa l'immaginazione poetica. L'intimità della casa, però, non è sufficiente per avviare il processo della scrittura, che necessita anche di un ponte visivo verso l'esterno: infatti tutti i narratori dei romanzi di Bufalino scrivono all'interno di dimore protette, in cui è sempre presente una apertura verso l'esterno, in particolare una finestra. Se la dialettica dentro-fuori richiama la contrapposizione arte-vita, la

[1] Nel volume antologico *Cento Sicilie* Bufalino punta significativamente l'attenzione sulle pagine dell'opera di Sebastiano Aglianò *Questa Sicilia,* in cui si legge: «Sembra a prima vista che non vi sian segreti per nessuno: le porte rimangono aperte e dentro si vedono il letto e la dispensa; si vedono talvolta i maccheroni conditi. Che le comari chiacchierino sull'uscio, niente di straordinario; ma qui la natura del clima spinge gli abitanti ad uscire dallo spazio casalingo e a continuare la vita sulla strada. La strada è proprio la propaggine naturale della casa; almeno per nove mesi su dodici, lo spazio antistante all'abitazione fa da laboratorio, da mercato di commestibili, da tinello e, perché no?, da sala di conversazione. Per il siciliano che viva lontano dalla sua terra, i ricordi nostalgici sono legati non solo alle quattro mura che solevano ospitarlo, ma anche a quella parte di suolo pubblico nel quale egli allacciava le sue complicatissime fila di convivenza sociale». Questa abitudine di vivere anche gli spazi esterni, come prolungamento della casa, soprattutto per ragioni climatiche, è strettamente legata alla propensione alla teatralità del siciliano stesso. Il "fuori", sostiene Aglianò, è luogo di partecipazione e di teatro (G. Bufalino - N. Zago, *Cento Sicilie,* Milano, Bompiani, 2008, pp. 210-211).

scrittura nasce necessariamente in un interno, sebbene la rielaborazione dei ricordi in visioni necessiti dello sguardo verso il teatro della vita. Quasi a voler ricalcare la dicotomia memoria-immaginazione che domina la scrittura bufaliniana, coesistono sempre case e finestre nello spazio dei narratori dei romanzi dello scrittore.

1 Marciapiedi

La semantica del marciapiedi (presente in Bufalino nella doppia forma grafica di "marciapiedi" e "marciapiede") è strettamente legata agli incontri casuali che possono avvenire su di esso, cui corrisponde sempre, come spiega Luperini, una possibilità narrativa:

> L'incontro è un evento. In genere si tratta di un accadimento che coinvolge due o più persone: dopo un percorso (di una di esse o di tutte, non importa), esse entrano in contatto fra loro in modo volontario o involontario, programmato in partenza o del tutto causale. L'evento presuppone dunque un movimento e un successivo scambio di segni, non necessariamente di parole (l'incontro, per esempio può essere solo di sguardi o di sorrisi). A volte l'interscambio può mancare del tutto. L'incontro può avvenire nell'ignoranza e nella noncuranza dell'altro; o può riguardare non una persona ma un animale (come in *Bestie* di Tozzi) o addirittura qualcosa di inanimato, come un oggetto o un aspetto della realtà naturale (una casa, una pianta). Ma in quest'ultimo caso è più difficile parlare di incontro in senso proprio e il tema potrebbe passare magari sotto una nuova rubrica (quella del viaggio o del paesaggio, per esempio).[2]

Il marciapiedi, o più in generale la strada, diventa luogo per eccellenza nella letteratura, dove le vicende dei singoli personaggi possono accavallarsi e cambiare l'intero corso della narrazione. Tuttavia nel corso della storia della letteratura gli incontri acquisiscono valore diverso a seconda delle epoche e dei valori di cui esse si fanno portatrici; in particolare, dopo il 1848, Luperini sottolinea un cambiamento in proposito:

> La meta è dietro le spalle, non più spinta all'azione ma oggetto di nostalgia. Anche l'incontro diventa inessenziale, un momento in cui si articola una vita sociale piatta e insignificante, fitta magari di riti mondani, ma vuota di esperienze reali. Esso si presenta come *incontro mancato*

2 R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Bari, Laterza, 2007, p. 5.

(Flaubert, Proust, Tozzi), come *incontro sostituito* con un altro di valore inferiore (Flaubert) se non infimo (Tozzi), come *incontro ricordato* (Maupassant, Proust).[3]

Non è più importante l'incontro nel suo svolgersi nel presente e la sua ripercussione sulla trama, ma soprattutto in relazione a Bufalino, possiamo dire che «l'incontro ricordato» domina sugli altri ed è un incontro che vive nella memoria all'interno della casa o di un luogo protetto. L'azione ricordata è spesso collegata all'età giovanile ed è quindi collocata all'aperto.[4] La memoria in seguito diventa scrittura, come abbiamo già visto trattando la dicotomia dentro-fuori e la sua corrispondenza semantica col binomio arte-vita.

Parallelamente nel corso del tempo la strada, di cui il marciapiedi è simbolo, da luogo dell'incontro per eccellenza e da generatrice di snodi narrativi diventa, come sostiene Gumbrecht, paesaggio:

> Fare della strada un paesaggio era un'efficace maniera di sottolineare che essa non era più lo spazio in cui capitavano tutte quelle avventure che aiutavano il protagonista a diventare un soggetto forte. Ma era anche un modo per mostrare che la strada non offriva più all'individuo la possibilità della piena e soddisfatta solitudine. La strada-paesaggio diventa così il luogo di una duplice disillusione: del soggetto forte e dell'individuo romantico, che ne è la variante estatica.[5]

Nel romanzo contemporaneo poi dalla «strada-paesaggio» si passa alla «strada-soggetto»:

> La strada ha così una soggettività ma nessun significato, secondo una modalità narrativo-filosofica ricorrente a inizio Novecento. […]
>
> Questa discordia tra strada e personaggio crea l'impressione di un mondo che è insieme sotto

---

3 Ivi, p. 20.

4 G. Bufalino scrive nelle pagine di *Diceria dell'untore* antologizzate in *Cento Sicilie* con il titolo *L'infanzia nell'isola*: «amavo l'isola come si ama una persona grande che gioca con noi. Lo so, c'è scritto in troppi libri, ma io sui verdi paradisi, mi ci commuovo lo stesso. Mi piaceva dormire nei solai di campagna, sotto le ghirlande di cipolle e i melloni insaccati nelle calze; bagnarmi nelle acque dei mulini, delle norie; rompere con un pugno i nidi di vespe a grappolo fra lo stipite e l'architrave. Sai tu cos'è un ragazzo nel sud nell'ora di mezzogiorno? Quando si sdraia con la nuca su un sasso a seguire gli zig zag degli uccelli impigliati nel cielo; oppure scende nei torrenti a catturare le mignatte da vendere alla femmina guaritrice; e poi per asciugarsi si rotola nell'erba... [...] Sento ancora lo scirocco accaldarmi le guance, sparpagliarmi le foglie dei capelli. Ridevo, non so cos'era. Ad occhi chiusi. Con la bocca secca, ascoltavo il mio sangue e le sue inondazioni improvvise» (G. Bufalino - N. Zago, *Cento Sicilie*, cit., pp. 213-214).

5 H. U. Gumbrecht, *La strada,* in F. Moretti, *Il Romanzo. Temi, luoghi, eroi, IV,* Torino, Einaudi, 2003, pp. 488-489.

pressione e caotico.[6]

Queste nuove frontiere semantiche della strada e dell'incontro, tra perdita di significato e acquisizione di valore nella dimensione della nostalgia e della memoria, emergono nelle opere di Bufalino. Il marciapiedi, collocato nei luoghi esterni, acquisisce spesso significati negativi, non rappresenta affatto un luogo d'incontro e sembra quasi essere uno spazio in cui lo spettatore dal loggione si mescola alla folla, recita con essa e poi si rifugia nuovamente nello spazio chiuso della scrittura. Non c'è contaminazione tra l'io narrante e gli altri personaggi. Infatti passando in rassegna i contesti delle occorrenze del suddetto lemma, vedremo che spesso il marciapiedi rappresenta un luogo di solitudine e quasi mai un luogo d'incontro e che spesso partecipa ai significati che assume il lemma "fuori".

Le prime 4 occorrenze ricorrono nel romanzo d'esordio di Bufalino e, in particolare, la prima compare in occasione del ritorno del protagonista al suo paese, così distante dall'atmosfera labirintica delle grandi città:

> Solo mi ritrovai sul marciapiedi, quando fui sceso dal convoglio in sosta, e solo m'incamminai verso casa, sempre più certo a mano a mano che, se anche arrivavo senza preavviso, e dal mio espatrio tanto tempo era trascorso, mille nemici vi erano, scaltri, svegli, feroci, che mi aspettavano al varco. Sicuro, mille e mille ricordi mi facevano la posta, in veste di mendicanti o sicari, né c'era verso di liberarsene.[7]

La prima impressione che si ricava è quella della solitudine del protagonista, che deriva dal suo sentirsi estraneo nel mondo dei vivi. Il suo senso di isolamento viene sottolineato dall'insistenza dell'aggettivo "solo", che appare già in apertura del periodo. Il marciapiedi non sembra appunto un luogo di incontri, ma acquisisce accezioni negative, così come in altri casi, può diventare anche un luogo in cui mettere in pratica la recita della vita, (è ad esempio il caso degli incontri con Marta). Non a caso, le due successive occorrenze del lemma sono

---

[6] Ivi, p. 491.

[7] G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 57.

riferite agli appuntamenti tra i due untori. La prima è inserita nel racconto di Marta sull'origine del suo amore per la danza:

> Poi all'impensata, sul marciapiedi dove eravamo fermi a rilanciare queste battute, compì una piroetta su se stessa, un elegantissimo turbine che le scoperse un poco i ginocchi e suscitò nei passeggiatori vicini un moto che non capii se di cupidigia o di ilarità.[8]

Innanzitutto i due sono «fermi» sul marciapiedi e in secondo luogo la piroetta fatta da Marta, seppur interagisce con i «passeggiatori», non modifica in nessun modo il corso della narrazione; non ci sono incontri, ma c'è la volontà prepotente di Marta di esibirsi nel teatro del mondo, col distacco di chi danza su un palcoscenico e vede il pubblico distante.[9] Anche l'occorrenza successiva non si discosta dal senso di solitudine delle precedenti, infatti la sequenza in cui ricorre descrive un nuovo incontro tra i due malati:

> E la presi per mano, la trascinai quasi a correre con me sul marciapiedi. Lei protestava, rideva, per un po' si lasciò portare, infine fu colta da un eccesso di tosse, e mi costrinse a fermarmi, a sedere al suo fianco, all'uso dei ragazzi, su uno scalino di chiesa.[10]

Anche in questo caso l'assenza d'incontri degli untori, isolati dalla consapevolezza della malattia, convive con la voglia di recitare questo amore per le strade della città per poi farlo diventare un ricordo e, contaminandolo con la fantasia, un romanzo. Infine l'ultimo marciapiedi appare in *Diceria* quando il protagonista è ormai guarito e aspetta alla fermata del tram il suo ricongiungimento alla vita reale e normale di vivi:

> Non mi restò dopo, che passeggiare sotto la pensilina, fumando, in attesa del tram che mi avrebbe condotto in città e battendo ogni momento i piedi sul marciapiedi, per tenermi compagnia.[11]

Alla fine del romanzo, ancora tra le paure che lo riconducono alla vita, il

[8] Ivi, p. 65.
[9] Cfr. E. Turri, *Il paesaggio come teatro*, Venezia, Marsilio, 2006.
[10] G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 85.
[11] Ivi, p. 140.

protagonista attende il tram e cerca di combattere la solitudine con il rumore dei piedi sul marciapiedi, che anche questa volta rappresenta un luogo di separazione.

Proseguendo con l'analisi dei romanzi, anche in *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria* ritroviamo la stessa funzione del marciapiedi, che segna nella sua prima apparizione i limiti del «Salone», ossia il viale centrale di Modica, in cui si consumano le passeggiate pomeridiane e in cui si esplica la recita della città che serve al protagonista come spunto per i suoi componimenti poetici:

> Li declamavo adagio, all'imbrunire, prima di scendere in strada, mentre attraverso le stecche della persiana indugiavo a sogguardare nel Corso (lo chiamavano il Salone era un maestoso fiume di basole fra due lontanissimi marciapiedi), in attesa che s'accendessero i fanali municipali ed esordisse, coi riti d'una nobile Corte d'Amore, la pubblica passeggiata.[12]

La passeggiata lungo il Corso è un appuntamento fondamentale nella vita dei modicani e di chi abita a Modica solo temporaneamente, come il protagonista. D'altra parte, i marciapiedi non accolgono incontri tra i protagonisti, ma rappresentano esclusivamente una delimitazione spaziale del palco. A proposito della passeggiata, Turri sottolinea l'importanza di questa pratica compiuta dentro il paesaggio:

> Passeggiare è una pratica di vita importante. È una pausa, rispetto all'agire, che ci consente di immergerci nel paesaggio, di guardarlo con occhio distaccato […] Rispetto al guardare che si fa dall'alto o da lontano, dall'aereo o dal treno, il passeggiare rappresenta un modo di porsi nei confronti del paesaggio come attori (in quanto si è dentro, cioè *insiders*), ma anche al tempo stesso, come *outsiders*, spettatori, dato che nel guardare (girando senza meta alla maniera del *flâneur* baudelairiano), o con il preciso fine di visitare un luogo, oppure svolgere un'attività di tipo ludico e ricreativo, con la possibilità di socializzare, come amava fare il Petrarca.[13]

Inoltre, Turri sottolinea l'equivalenza tra il passeggiare e il vivere e rimarca il fatto che nei paesi del nostro sud passeggiare significhi appunto recitare:

---

[12] G. Bufalino, *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 240.

[13] Eugenio Turri scrive inoltre: «Passeggiare sottintende un camminare gradevole, a passi preferibilmente lenti, in città o in campagna, guardandosi intorno, osservando via via le mille cose che s'incontrano, soffermandosi a chiacchierare con gli altri, sostando a sentire i rumori, i silenzi, e a cogliere tutto ciò che il paesaggio emana come segno del dinamismo che lo percorre» (E. Turri, *Il paesaggio come teatro*, cit., p. 186).

Una concezione dopolavoristica, cioè degli abitanti di un paese che ha un clima invitante e che, la sera, soprattutto nel periodo estivo, induce a passeggiare, benché non tanto per vedere il paesaggio, quanto per incontrare gli altri, per una sorta di bisogno di socializzare, di guardarsi in faccia gli uni con gli altri, di recitare in quegli scenari teatrali che sono le città del nostro Sud.[14]

Le parole dello studioso descrivono perfettamente ciò che avviene nella pubblica passeggiata modicana. Le due successive occorrenze del lemma sottolineano che questo senso di isolamento può essere percepito sia sostando sul marciapiedi sia alla vista dello stesso da un luogo interno. Infatti il professore in trasferta, riflettendo sullo scorrere delle stagioni e sul sopraggiunto inverno, dice:

D'ora in poi avremmo atteso con fiducia l'odore delle caldarroste serali, avremmo chiesto il sonno al fruscìo delle gomme sopra l'asfalto bagnato, ci saremmo abituati a osservare dalla sala dei professori sul marciapiedi di fronte il chiosco dei giornali infradiciarsi e grondare di sotto la pioggia e, due passi più in là il vespasiano gigante sul marciapiedi offrirsi alle scorribande del vento, non altrimenti che un rudere a cielo aperto d'Ercolano e Pompei.[15]

In questa sequenza narrativa addirittura compaiono ben 2 occorrenze del lemma, inserite in un contesto invernale di desolazione degli spazi esterni. Tanto il «chiosco dei giornali» quanto il «vespasiano», collocati sui marciapiedi, risultano afflitti dalle intemperie invernali. Dopo la fuga di Maria Venera e al ritorno a casa dei protagonisti dell'avventura, sembra impossibile tenere nascosto il fatto increscioso:

Niente da fare, già tempestivamente il giorno sorgeva, sarebbe stato inevitabile offrirsi al petulante occhio del lattivendolo, alla presbite curiosità di donna Rosa Pitoncia, che lavava il suo pezzo di marciapiedi davanti alla porta.[16]

Se anche in questo caso il marciapiedi appare come uno spazio privato di chi lo pulisce e occupa la dimora vicina, sembra d'altra parte anche rivestire un altro ruolo, quello di ponte tra dentro e fuori nello scambio di notizie.

---

[14] Ivi, p. 189.
[15] G. Bufalino, *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*, in *Opere 1981-1988*, cit., pp. 250-251.
[16] Ivi, pp. 260-261.

A conclusione del romanzo, finita la scuola, il protagonista confessa di aver ormai fatta sua la città e di non volerla abbandonare, soprattutto quando in compagnia di Iaccarino, sente di essere il solo a muovere i suoi passi su quelle strade:

> In verità m'ero cucita ormai sottopelle la nuova città, galleggiavo nell'acqua delle sue pupille, m'assopivo nella culla delle sue mani. Che dire di più? Ogni strada era mia, nei pomeriggi d'afa, quando ero l'unico con Iaccarino, a battere i marciapiedi di pietra bionda; ogni filo di cielo, fra le cimase dei tetti, m'apparteneva per diritto d'usucapione.[17]

Ancora una volta, quasi a voler suggellare la conclusione del romanzo e il significato del marciapiedi, domina il senso solitudine, seppur accompagnato dal benessere. D'altra parte è l'atto di passeggiare che riesce a trasmettere al protagonista la sensazione di possedere Modica e di innamorarsi della città, tanto da non volere più andare via.

All'interno della raccolta di racconti *L'uomo invaso e altre invenzioni* troviamo una sola occorrenza del lemma analizzato ne *Il pedinatore*, in cui lo stesso titolo rimanda all'attività primaria del protagonista, ossia quella di pedinare la gente: un mestiere svolto all'aperto ma turbato da un dubbio insistente. Per tutto il racconto l'atto di spiare le persone, di fotografarle avviene ovviamente fuori, improvvisamente il protagonista si accorge di essere anche lui vittima di uno spionaggio:

> Fino a quando, che è già sera, imbocchiamo un rettifilo deserto, in periferia, e io mi tengo rasente al muro, m'appiattisco alle vetrine, ma mi resta vista a distinguere, quattro isolati più in là la sagoma di un grasso in nero che marcia davanti a noi e, se attraversa la strada, da un marciapiedi all'altro, si gira un poco di sbieco, come temesse l'arrivo repentino d'una vettura. O come se...[18]

Il pedinatore capisce di essere pedinato e che quindi il sistema delle cose che lui era convinto di conoscere in realtà è sovvertito. Essere attori e spettatori del

---

[17] Ivi, p. 341.
[18] G. Bufalino, *L'uomo invaso (Il Pedinatore),* in *Opere 1981-1988*; cit., pp. 486-487.

teatro del mondo è inevitabile anche per chi crede di rivestire solo uno dei suddetti ruoli. Ancora una volta il marciapiedi non sembra essere un luogo di incontri, ma tutt'al più, essendo il luogo in cui avviene lo spionaggio, rappresenta un luogo in cui si diventa consapevoli della dimensione teatrale dell'esistenza e della conseguente falsità dei gesti di tutti.

Analogamente a quanto avviene nella raccolta di racconti, nel romanzo *Le Menzogne della notte* compare una sola occorrenza del suddetto lemma. All'inizio del romanzo, nel capitolo intitolato *Dove,* vengono presentati al lettore i personaggi, ossia i condannati che trascorreranno la loro ultima notte raccontandosi un ricordo o una finzione[19] per allietare le loro ultime ore. Di loro si dice che sognano il Regno tra le mura del penitenziario e gli spazi aperti in cui si era svolta la loro vita prima della reclusione, ma essi sognano anche:

> gli odeon, i politeami con le mille luci profuse sui marciapiedi, i visi di dame nel fumatoio, lucidi di giovinezza e salute, i valzer, i ventagli, le carrozze, gli arrivederci con gli occhi a cercarsi nella folla, prima che uno schiocco di frusta spartisse i destini nel buio.[20]

Le uniche abitatrici dei marciapiedi sembrano essere le «luci profuse» dei teatri, tutte le altre immagini, invece, sono frutto del ricordo dei condannati.

A differenza che nelle *Menzogne*, in *Calende greche* le occorrenza del lemma in questione si moltiplicano ma la maggior parte di queste rimanda a concetti negativi, in particolare a immagini di solitudine. La prima occorrenza manifesta il connubio tra marciapiedi e solitudine:

> *Via dei Macci* significa *Via degli alberi*, ma sui marciapiedi alberi non ve n'è più. Fino a ieri il

---

[19] A proposito del tema della finzione ne *Le menzogne della notte* Marina Paino sottolinea il modo in cui Bufalino sviluppa gli spunti di matrice pirandelliana, infatti la studiosa scrive: «don Gesualdo si trova tuttavia a seguire Pirandello e i suoi progenitori solo fino alla curva, trasformando anche la tragica frammentazione d'identità, subita e dolorosamente scoperta dai personaggi pirandelliani, in una forma di autoinganno […] Il soggetto rinuncia alla ragione e sceglie la finzione, attraverso una riformulazione autogestita di quell'imposizione sociale di una maschera […] Proprio Proust e Pirandello vengono significativamente accomunati, e nello stesso tempo contrapposti, da Bufalino (complice Leonardo Sciascia) come differenti portavoce di un'imprevedibilità del reale ormai soggetto alla magmaticità della coscienza del singolo» (M. Paino, *La recita di un bluff,* in *Dicerie dell'autore,* cit., pp. 101-136).

[20] G. Bufalino, *Le menzogne della notte*, in *Opere 1981-1988,* cit., pp. 556-567.

vento li strapazzava, i ragazzi li prendevano a sassate, quando non preferivano arrampicarsi tra i rami e appollaiarvisi come rondoni di passo.[21]

La prima immagine nel romanzo in cui appare il marciapiedi è intrisa di solitudine e in essa anche gli alberi si trasformano in un ricordo, in contrapposizione alla realtà nella quale, invece, domina l'assenza di essi e la solitudine nella strada che li ospitava. La seconda e la terza occorrenza rimandano ad una evento negativo dell'infanzia del piccolo Dino:

Fuori dall'uscio, al sole, sul marciapiedi della *Strata d'e Macci.* Seminudo su una stuoia di tela leona, come dovessero fotografarlo. Ma la madre non gli bada, siede accanto ad una seggiola bassa e cuce, cuce, parlando fitto con l'ago, ora con sé ora con la vicina 'gna Minica dirimpetto, ora con l'ambulante Filiciu […]
Il bimbo accenna a una rivalsa di lacrime, un solitario doveroso singhiozzo, ma s'interrompe alla vista, sul marciapiedi contrario, d'una mirabile incandescenza: fra due basole un avvampo di fuoco, forse un pezzetto di sole precipitato, forse la lingua lucente dello Spirito Santo.[22]

Alla fine il piccolo Dino, affascinato da quell'oggetto misterioso, lo afferra, si taglia e piangendo comincia a sanguinare. La prima occorrenza delle due che appaiono in questa sequenza, nonostante la presenza della madre accanto al piccolo Dino, suggerisce un'idea di solitudine, perché il piccolo cerca le attenzioni della madre, indaffarata e intenta in altre faccende, mentre, il caldo e il sole isolano che batte sulle strade di Comiso rendono ancora più solitaria la scena. Nell'altra occorrenza del lemma il marciapiedi di riferimento, quello opposto alla strada, ospita un pezzo di vetro, che risulta magnetico per il bambino, ma alla fine diventa esclusivamente fonte di dolore. Passando dall'infanzia alla giovinezza, alla malattia che costringe il protagonista a soggiornare alla Rocca, il marciapiedi rimane il luogo dell'isolamento. La scena è la medesima di *Diceria,* quando il protagonista ritorna a casa per un paio di giorni in occasione del suo compleanno:

Solo mi ritrovai sul marciapiedi, quando fui sceso dal convoglio in sosta, e solo

[21] G. Bufalino, *Calende greche*, in *Opere 1989-1996*, cit., p. 13.
[22] Ivi, pp. 18-19.

m'incamminai verso casa.[23]

L'aggettivo «solo», collocato ad apertura del periodo, sottolinea l'immagine di solitudine a cui rimanda il marciapiedi, nonostante questo sia parte del suo paese d'origine e quindi luogo di ricordi piacevoli e ricorrenti malinconie.

Analogamente nell'ultima stagione della vita raccontata in *Calende greche,* ossia la vecchiaia, il lemma ricorre per sottolineare il senso di abbandono, di lontananza dall'esistenza di chi sosta sul marciapiedi:

> Comprerai, dopo trent'anni, sigarette e fiammiferi; sosterai a fumare alla stazione degli autobus, confuso fra la folla che aspetta, rimanendo, appena ciascuno riparte, solo sul marciapiedi come un cipresso. Finché tu veda, sull'altro lato della strada, sopravvenire la Circolare e decida, senz'altro motivo che non sia la ripetizione d'un rito antico, di prenderla in corsa e con essa andartene dove ti porta, nella più estranea periferia, dove batte più simile al tuo il cuore moribondo della città.[24]

Anche prima di diventare in modo univoco spazio della solitudine a causa dell'assenza della folla, il marciapiedi non sembra un luogo di condivisione o di incontro, ma tutt'al più un luogo in cui le solitudini convivono senza incontrarsi. Smaltita la folla, quello che resta da fare al protagonista, ormai anziano e in una città che non è la sua, è prendere per abitudine la Circolare e recarsi nella parte deserta di Roma che più gli somiglia. Infine l'ultima occorrenza presente nel romanzo contribuisce ad accrescere la lista delle paure che il narratore fa prima di morire:

> paura delle attese: sui marciapiedi davanti ai caffè alle fermate degli autobus, agli sportelli dei ministeri, nelle code dei pensionati, nelle anticamere dei medici, nelle anticamere dei giudici, nell'anticamera di Dio.[25]

Il marciapiedi, in aggiunta alla sua connotazione di solitudine, si manifesta anche come luogo di attesa.

---

23 Ivi, p. 81.
24 Ivi, pp. 168-169.
25 Ivi, p. 174.

In *Qui pro quo* incontriamo una sola occorrenza del lemma, quando il commissario Currò e Agatha Sotheby, ormai divenuta una famosa scrittrice, ritornano alle Malcontente e il commissario confessa alla ragazza:

"Non so più cosa cerco, cosa voglio," disse Currò. "Come certi nobili fiumi, in vista del mare aperto m'insabbio. E non solo il *petit guignol* della morte di Medardo, ma tutto il mio passato mi s'imbroglia fra le dita e guizza come i capelli d'una Erinni da marciapiedi".[26]

L'incertezza che vela l'esistenza di Currò non riguarda solo la morte di Medardo e il mistero che l'avvolge, ma tutto il suo passato che viene paragonato ad una Erinni, ad una immagine di vendetta e di rabbia, che non senza ragione viene collocata su un marciapiedi. Anche in questo caso il lemma è associato appunto ad un concetto negativo, ossia quello di un passato che con crudeltà si vendica su colui che lo custodisce e lo ha vissuto.

La frequenza del lemma analizzato si moltiplica nell'ultimo romanzo pubblicato dall'autore, *Tommaso e il fotografo cieco,* in cui appaiono infatti ben 10 occorrenze. La prima compare nel primo capitolo, intitolato *Referenze*, nel quale il «serio-comico»[27] Tommaso descrive la sua abitazione:

Così bassa è la volta della stanza che, se accastello l'uno sull'altro tre vocabolari, eccomi già lassù con la testa a livello del marciapiedi, pronto a goderne le viste.
E sarà uno spettacolo da quattro soldi ma è vario, ininterrotto, gratuito.[28]

In questa descrizione Tommaso sembra far coincidere il livello del marciapiedi con quello della vita all'esterno del condominio, a cui lui vuole partecipare solo come spettatore e a cui l'ex giornalista ha già partecipato attivamente nella sua vita

---

26 G. Bufalino, *Qui pro quo*, in *Opere 1989-1996*, cit., p. 305.

27 A proposito del protagonista del romanzo Stefano Giovanardi sottolinea «d'ambivalenza, per chiamare ancora una volta in causa Bachtin, del serio-comico Tommaso Mulè. Ex giornalista, ora tuttofare in un palazzone romano, guarda la vita degli altri dalla feritoia del seminterrato in cui vive, coltivando confuse ambizioni di scrittore e cercando di contrastare l'evanescenza del proprio stare al mondo: emulo dichiarato dell'eroe dostoevskijano delle *Memorie del sottosuolo,* non riesce tuttavia a raggiungere la radicale negatività e l'autolesionismo morale del suo modello, un po' perché distratto dalle continue beghe del surreale condominio di cui deve occuparsi, un po' per la sua vaporosa natura» (S. Giovanardi, *Prefazione* a G. Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco,* Milano, Bompiani, 2003, pp. 2-3).

28 G. Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco*, in *Opere 1989-1996*, cit., p. 432.

precedente. La seconda occorrenza, contribuisce a delineare l'immagine di solitudine del marciapiedi:

> Mi sveglia un fruscìo. No, non proviene dal marciapiede di lassù, di cui intravedo una striscia assolata e deserta, ora ch'è tempo di siesta e perfino il carosello delle macchine s'è diradato.[29]

Il marciapiedi offre allo spettatore la vista di una «striscia assolata e deserta», in cui durante l'ora della «siesta» non si vede neanche «il carosello delle macchine». L'immagine caotica in cui è inserita la precedente occorrenza diventa immagine di solitudine, ma in entrambi i casi non c'è incontro tra il protagonista e qualcun altro. Un'altra immagine a cui il marciapiedi viene associato, (come accade nel racconto de *L'uomo invaso,* che ha per protagonista Baudelaire, è quella della prostituta). È come se la solitudine del marciapiedi fosse perfettamente incarnata dalla figura della prostituta. Tommaso, riflettendo infatti sulla difficile identità di Mariposa, dice:

> Mentre lei batte i marciapiedi per farsi un gruzzolo. Sogna una chirurgia, a Berlino fanno miracoli, pare.[30]

La prostituzione del travestito, che non a caso ha luogo sul marciapiedi, è esclusivamente finalizzata alla creazione di una identità unica attraverso la chirurgia. Nel capitolo successivo, addirittura, il marciapiedi diventa il luogo in cui si consuma l'attesa della morte di Tir, infatti all'uscita dal cinema:

> Eccoci fuori, sul marciapiede del cine, in attesa che il semaforo cambi colore. Al comparire del verde gli do il via e lui baldanzosamente col bastone in resta come un'arma si slancia. Io lo seguo a non più che mezzo metro. Quanto basta per salvarmi, nel momento in cui, controsenso, vedo una Kawasaki sfrecciarci addosso.[31]

L'attesa al semaforo sul marciapiedi sconfina addirittura nell'omicidio di Tir. Tommaso reagisce con la fuga e nel momento del funerale sembra quasi

---

[29] Ivi, p. 449.
[30] Ivi, p. 483.
[31] Ivi, p. 497.

partecipare ad una gita, infatti si accorge che dentro di lui non c'è traccia di dolore per la morte dell'amico:

> Chiudo gli occhi, rivedo il matamori di cuoio con quanta decisione spietata puntò sull'invalido e lo maciullò. Un incidente? Un'esecuzione? A questo punto dovrei... Dovrei, ma ancora una volta dirupo in una di quelle categoriche ricorrenti catatonie che accompagnano la mia vita. Come nel giorno che il mendicante agonizzava sulla neve dal marciapiedi e io rimasi a guardarlo, a guardarlo, a guardarlo.[32]

Accanto al ricordo del massacro di Tir si materializza un altro ricordo, quello di un mendicante che agonizza sotto gli occhi di Tommaso, il quale non riesce a far altro che guardarlo. Sembra che l'unica azione che il protagonista riesce a compiere in presenza di un marciapiedi sia quella di osservare inerme, da spettatore, senza compier alcun gesto. Non solo non avvengono incontri, ma la solitudine che il marciapiedi rappresenta è accompagnata dall'assenza di azione. Spesso la presenza di altre persone non garantisce l'annullamento della solitudine tipica del marciapiedi, infatti, nel capitolo XII, quando Crisafulli viene portato via dal condominio a causa della sua pazzia, i suoi amici lo salutano fuori dallo stabilimento e Tommaso confida: «Eravamo quattro gatti sul marciapiedi a salutarlo».[33] Nonostante la presenza dei condomini, la solitudine del marciapiedi rimane immutata. Infine, le ultime due occorrenze del lemma ripropongono ciò che abbiamo già osservato: la solitudine del marciapiedi tanto in presenza del caos della folla, quanto in assenza di chiunque altro. Infatti l'ultima occorrenza appare nel capitolo XIV quando Tommaso si stupisce del silenzio che proviene dalla strada:

> Quando rientro, una novità mi colpisce: il silenzio del marciapiedi nel mio solito video, come in una sospensione del tempo. Silenzio e assenza di vita, che turba solo per un istante il rumore d'una corsa precipitosa.[34]

Il silenzio della strada insospettisce Tommaso, che scoprirà presto la ragione di

[32] Ivi, p. 509.
[33] Ivi, p. 542.
[34] Ivi, p. 575.

tanta stranezza, ossia il fatto che quella mattina stavano girando un film nella strada antistante il condominio. Quindi, sembra che nell'ultima occorrenza del lemma ritorni un altro significato di cui si fa portatore il marciapiedi, quello dell'inevitabile finzione della vita, a cui il marciapiedi assiste inerme.

In *Shah Mat* il lemma, infine, ricorre solo una volta e ripropone l'intreccio che abbiamo già colto. Infatti il campione di scacchi incontra finalmente qualcuno sul marciapiedi, ma inevitabilmente l'unico incontro che si consuma nello spazio della solitudine è quello con una prostituta:

> Quando passarono davanti alla biglietteria erano ancora spaiati, ma sul marciapiedi di fuori, dopo pochi metri l'ebbe raggiunta.[35]

L'unico incontro possibile è quello tra Capablanca ed una prostituta, perché il marciapiedi rappresenta la solitudine e la finzione che si consuma sulle strade delle città, a cui non si può che assistere da spettatori o agire da attori consapevoli.

2 Casa

Dalla solitudine del marciapiedi il narratore-protagonista si trasferisce all'interno di una casa (o di un luogo che funge da dimora) e popola questo spazio di innumerevoli personaggi, osservati nella realtà esterna e divenuti finzione letteraria all'interno della casa. La solitudine viene così spezzata dalla dimensione narrativa.

Continuando ad analizzare gli spazi dell'intera opera di Bufalino attraverso lo strumento concordanziale, diventa necessario soffermarsi su un lemma che domina sugli altri: il lemma "casa". Innanzitutto esso si contrappone in modo evidente al lemma precedentemente analizzato. Infatti il "marciapiedi" rappresenta principalmente la solitudine dell'uomo (e del narratore) a contatto con la realtà esterna, la casa, invece, nelle sue innumerevoli accezioni, (quindi intesa come

[35] G. Bufalino, *Shah Mat*, in *Opere 1989-1996*, cit., p. 610.

edificio in cui sono presenti l'intimità e il rifugio, rappresenta concetti opposti). Al di là delle idee di protezione e rifugio, di intimità e di regressione all'infanzia, nella casa avviene ciò che per la nostra analisi è fondamentale: ha luogo l'immaginazione poetica che precede e accompagna la scrittura. A tal proposito, Gaston Bachelard, che è uno dei maggiori esponenti dell'approccio fenomenologico applicato allo spazio dell'immaginazione poetica, ha trattato a lungo il legame che esiste tra l'immaginazione poetica e la creazione delle *reveries,*[36] a cui egli aggiunge l'importanza degli spazi linguistici. Bachelard ipotizza, infatti, un rapporto di casualità tra il sorgere delle *reveries* e lo spazio contestuale. Il filosofo restringe però il suo campo d'indagine allo spazio felice:

> Per ora il nostro campo di esame gode del vantaggio di essere ben delimitato: il nostro proposito, in effetti, è quello di esaminare immagini molto semplici, le immagini dello *spazio felice.* Da tale punto di vista le nostre ricerche meriterebbero il nome di topofilia, in quanto esse si colgono a determinare il valore umano degli spazi di possesso, degli spazi difesi contro le forze avverse degli spazi amati […]
>
> Al loro valore protettivo, che può essere di segno positivo, si ricollegano anche valori immaginati e questi ultimi diventano dominanti. Lo spazio colto dall'immaginazione non può restare lo spazio indifferente, lasciato alla misura e alla riflessione del geometra: esso è vissuto e lo è non solo nella sua possibilità ma con tutte le parzialità dell'immaginazione. In particolare, quasi sempre è dotato di poteri di attrazione, concentra dall'essere al suo interno limiti protettivi. Il gioco dell'esterno e dell'intimità non è certo, nel regno delle immagini, un gioco equilibrato.[37]

L'attenzione dello studioso è rivolta quindi esclusivamente allo spazio felice e quindi a quei luoghi che generano *reveries* di protezione, di rifugio, di conforto. Cosa c'è di più sicuro, felice, protetto della nostra casa? In realtà non tutte le case narrate, soprattutto nel '900 sono spazi felici e positivi, ma quelle di cui si occupa Bachelard e quelle dell'universo bufaliniano lo sono sicuramente. A tal proposito il fenomenologo francese scrive:

> In primo luogo, come è dovere in una ricerca sulle immagini dell'intimità, poniamo il problema della poetica della casa. Le questioni abbondano: come accade che camere segrete,

[36] Le due traduttrici e curatrici del volume di Bachelard precisano: «La parola *reverie* assume un significato pregnante nell'opera di Bachelard, per cui si è preferito lasciarla in francese nel testo. Essa denota uno stato dell'Io che, pur essendo in condizione di veglia, si abbandona all'immaginazione con la libertà caratteristica del sogno (*rêve*)» (A. Citterio - A. C. Peduzzi, *Prefazione,* in G. Bachelard, *La terra e il riposo*, Milano, Red edizioni, 2007, p. 9, nota n. 2).

[37] G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., pp 18-26.

camere scomparse si costituiscono in dimore per un passato indimenticabile? Dove e come il riposo incontra e produce situazioni privilegiate? Come è possibile che i rifugi effimeri, i ripari occasionali siano investiti talora dalle nostre intime *reveries* di valori senza alcuna base obiettiva? […]

Ha senso assumere la casa come *uno strumento di analisi* per l'anima umana […]

Non solo i nostri ricordi ma anche le nostre dimenticanze sono "alloggiate", il nostro inconscio è "alloggiato", la nostra anima è una dimora, e, ricordandoci delle "case" e delle "camere", noi impariamo a "dominare" noi stessi. Le immagini della casa (ce ne accorgiamo fin da questo momento) procedono nei due sensi: esse sono in noi e noi siamo in esse.[38]

Inoltre, ciò che serve alla nostra analisi delle case delle opere di Bufalino è che queste aumentano la capacità e la potenzialità dell'immaginazione:

La casa ci fornirà, ad un tempo, immagini disperse ed un corpus d'immagini: nell'uno e nell'altro caso, proveremo che l'immaginazione aumenta i valori della realtà. Una sorta di attrazione di immagini le concentra attorno alla casa. Il problema centrale consiste nel chiedersi se, attraverso i ricordi di tutte le case in cui abbiamo trovato riparo, al di là delle case in cui abbiamo sognato di abitare, è possibile individuare una essenza intima e concreta che possa essere una giustificazione del valore singolare di tutte le nostre immagini di intimità protetta. [...]

Nel corso del nostro lavoro, cercheremo di vedere il lavoro dell'immaginazione non appena l'essere ha trovato il minimo riparo, vedremo l'immaginazione costruire "muri" con ombre impalpabili, confrontarsi con illusioni di protezione, o inversamente tremare dietro muri spessi, dubitare dei più solidi bastioni. Per dirla breve, l'essere che ha trovato un rifugio sensibilizza i limiti del suo stesso rifugio, nella più interminabile delle dialettiche. […]

Il nostro obiettivo è ora chiaro: dobbiamo dimostrare come la casa sia uno dei più potenti elementi di integrazione per i pensieri, i ricordi e i sogni dell'uomo.[39]

Anticipando quanto verrà sviluppato in seguito, è possibile affermare che il mescolarsi di sogni, di ricordi, di immaginazione all'interno degli spazi chiusi (siano questi luoghi case o semplicemente rivestano la medesima funzione protettiva) è una circostanza ricorrente nelle opere di Bufalino. Non è la casa in senso stretto che interessa a Bachelard, ma il ruolo che essa assume. Il concetto abitativo sembra essere quindi versatile: anche un castello, un sanatorio, la stanza di un albergo, il chiuso di un teatro, un sotterraneo o una casa di villeggiatura possono rivestire il ruolo di casa, se riescono, grazie alla protezione che infondono, a generare l'immaginazione poetica.

Lo stesso Bufalino si occupa, nei molteplici contributi da lui curati sulle

[38] Ivi, pp. 26-27.
[39] Ivi, pp. 31-34.

finalità e sul valore della scrittura, della capacità che l'uomo ha all'interno della propria casa, o di quell'abitazione che avverte come tale o ancora dentro un semplice luogo chiuso, di attivare il processo della memoria, che domina a sua volta il corso della scrittura.[40] Non è un caso che la memoria venga metaforizzata dallo stesso scrittore comisano in immagini con evidente connotazione spaziale, che hanno a che fare con con la casa e con i suoi surrogati:

> Quale miracolo, dunque, e quale esercizio di pazienza poliziesca, catturare un ricordo nella tana! Molti modi, li abbiamo imparati dai poeti. Bastava a taluno un biscotto inzuppato nel tè, a un altro una goccia di profumo rimasta in fondo a una boccetta vuota, a un altro il rintocco di campane che il vento recasse dalla torre del borgo...Sapori, odori, rumori di minimo peso, ma pure abili a forzare con la loro chiave invisibile la camera del tesoro. Una camera o un sepolcro? Piuttosto questo che quella, se è vero che il più delle volte la parola d'ordine ci introduce agli orrori di una cripta di cappuccini. […]
>
> Una caverna, una cantina. Un santuario, un pozzo. Un miraggio d'isola, un'ondulazione di dune. Queste mille e altre metafore del ricordare, e del dimenticare, rampollate via via lungo gli anni così dai calamai dei sapienti come dalla labbra del popolo, fanno una tale ressa che si è sentito il bisogno, or non è molto, di compilarne il catalogo.[41]

Bisogna sottolineare l'abbondanza di metafore spaziali usate per indicare la memoria e quindi la scrittura: tana, camera, sepolcro, caverna, cantina, santuario e pozzo. Tutte queste metafore rimandano ad immagini di luoghi chiusi, quelli della scrittura di Bufalino.

La memoria è d'altra parte la ragione per eccellenza per cui si scrive;[42] infatti il professore siciliano, dopo aver elencato molteplici valide motivazioni a supporto della scrittura, si sofferma sulla più importante:

---

[40] Nell'ultima intervista rilasciata da Bufalino a Michael Jakob, lo scrittore dice: «I rapporti tra memoria e scrittura sono rapporti simili a quelli degli innamorati: c'è odio, amore, tradimento, gelosia. La scrittura non riproduce e non copia la memoria, ma la fa diventare visione. Essendo nella memoria già insito il concetto di sogno (quello che io ho chiamato "i sogni della memoria"), essendo la memoria sottoposta attraverso gli anni ad una modifica, ad abbellimento o comunque a una censura, perché poi interviene anche la subcoscienza, possono avvenire fenomeni di rimozione, ecc., per cui il materiale mnemonico che a noi rimane e che poi lo scrittore dovrebbe tradurre in materia creativa arriva a noi già compromesso dal tempo, dall'oblio, dalle rimozioni freudiane e così via. Però accanto alle rimozioni avvengono quelle che potremmo chiamare invece mozioni, cioè impulsi conferiti alla materia mnestica, alla materia ricordabile, memorabile, impulsi e accrescimenti che vengono forniti dalla sensibilità creativa dello scrittore, dal suo retroterra culturale, dalle sue letture, da quelle operazioni di fantasmizzazione, cioè far diventare fantasma un dato reale – che ogni scrittore compie sulla materia da lui scelta» (intervista rilasciata a M. Jakob, *Infedele è la memoria*, cit., pp. 18-22).

[41] G. Bufalino, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, cit., p. 86.

[42] Sul motivo bufaliniano della memoria cfr. M. Paino, *Il mostro dai cento occhi*, in *Dicerie dell'autore,* cit., pp. 73-99.

E per finire: scrivo per ricordare, ed è questa forse la motivazione suprema. Per sconfiggere l'amnesia, il silenzio, i buchi grigi del tempo, per compiere in me quello che una volta, parodiando Shakespeare, ho chiamato il miracolo del Bis, il bellissimo riessere.[43]

Il ricordo è la ragione suprema della scrittura e il narratore di *Diceria dell'untore* ci spiega anche il modo in cui avviene:

Dapprincipio mi visito da forestiero turista, con agio, sostando davanti a ogni cocciopesto, a ogni anticaglia regale; bracconiere di ricordi, non voglio spaventare la selvaggina. Poi metto da parte le lusinghe, l'educazione, lancio a ritroso dentro me stesso occhi crudeli di Parto, lesti a cogliere e a fuggire. Dagli attimi che dissotterro — quanti ne ho vissuti apposta per potermeli ricordare! — non so cavare pensieri, io non ho una testa forte, e il pensiero o mi spaventa o mi stanca. Ma bagliori, invece... bagliori di luce e ombra, e quell'odore di accaduto, rimasto nascosto con milioni d'altri per anni e anni in un castone invisibile, quassopra, dietro la fronte... Sento a volte che basterebbe un niente, un filo di forza in più o un demone suggeritore... e sforzerei il muro, otterrei, io che il Non Essere indigna e l'Essere intimidisce, il miracolo del Bis, il bellissimo Riessere...

Riessere, this is the question. Poiché non c'è gesto o scongiuro che non deluda, e quel tanto che riesce a ripetersi sotto le palpebre, nell'atto stesso che illumina, acceca. Alla fine mi lascia solo parole. E tanto peggio se sono le stesse, grasse umide calde, di cui mi farcisco ora e mi farcivo allora la bocca, incerto fra nausea e ingordigia, come chi recita la prima volta. Appoggiandomi con i due gomiti sull'inferriata del mio sequestro, spenzolandomi a guardare giù in basso il brulichio, l'argento vivo, la ringhiosa e innamorante canea della vita.[44]

Il miracolo del riessere è strettamente legato all'immagine della casa e spesso, come abbiamo già visto nel precedente capitolo, Bufalino (e con lui i narratori del suoi romanzi) vive solo per ricordare. La vita vera, quella che si trasforma facilmente in spettacolo teatrale all'interno del teatro all'aperto del mondo serve solo per essere trasformata in ricordo e in visione, per riempire le pagine dei romanzi.

Bisogna d'altra parte distinguere, come dice Bachelard, tra due immagini adiacenti ma non sovrapponibili, la casa onirica e quella natale:

La casa onirica è un tema più profondo della casa natale, corrisponde ad un bisogno che viene da lontano. Se la casa pone in noi simili fondamenta, è perché risponde a delle aspirazioni inconsce più profonde, più intime del semplice bisogno di protezione, del calore originario

[43] G. Bufalino, *Essere o riessere. Conversazione con Gesualdo Bufalino*, cit., p. 9.

[44] G. Bufalino, *Diceria dell'untore,* in *Opere 1981-1988*, cit., pp. 81-82.

custodito, della prima luce protetta. La casa del ricordo, la casa natale è costruita sulla cripta della casa onirica, cripta in cui si trovano la radice, l'affetto, la profondità, l'immersione dei sogni.[45]

In perfetta corrispondenza con il pensiero bufaliniano. la casa del ricordo, che è la casa natale, viene sovrastata dalla casa onirica, che è lo spazio in cui si avvia l'immaginazione poetica. Infatti le due sopracitate immagini delle case sono fondamentali perché il «riposo» generi la scrittura:

La casa onirica è un'immagine che diviene una forza di protezione nel ricordo e nei sogni. Non si tratta di una semplice cornice nella quale la memoria ritrova le proprie immagini, ma desideriamo continuare a vivere nella casa che non c'è più perché in essa possiamo rivivere, spesso senza rendercene conto, una dinamica di conforto.[46]

Per Bufalino il conforto della scrittura è indiscutibile, così come il rapporto tra scrittura, memoria, immaginazione e spazi chiusi.

Sulla scia di Bachelard, Rubino e Pagetti hanno dedicato un corposo studio alle dimore narrate nei romanzi del '900 e hanno individuato i possibili valori di questi luoghi:

Punto di partenza o meta (e mito), perduta (o mai conosciuta) e vagheggiata, luogo di sosta e di approdo, l'immagine della dimora, presa in sé o nelle diramazioni metonimiche, sfocia in un impulso "sintagmatico", apre itinerari, suscita eventi e intrecci, instaura atmosfere. Essa è coinvolta in un fascio di relazioni. La sua configurazione e il suo senso dipendono in buona parte dal ruolo che svolge nella storia e nell'intreccio, dialetticamente legato a sua volta alla dinamica dell'immaginario.

Nella dimora, ad esempio, è insita la potenzialità del rifugio, ma questa si attualizza solo se c'è qualcosa o qualcuno a cui occorre sfuggire o contro cui si arrocca. E il qualcosa potrebbe consistere, per citare uno schema caro ai teorici dell'immaginario, non in una minaccia circoscritta e immediatamente incombente, ma in una fatalità biologica che per essere universale non risulta perciò meno angosciosa: lo scorrere del tempo, apportatore di morte.[47]

I due studiosi sottolineano la versatilità del concetto abitativo e si soffermano sull'importanza della dialettica degli spazi e sui significati collegati. Infatti, il

---

[45] G. Bachelard, *La terra e il riposo*, cit., p. 85.

[46] Ivi, p. 100.

[47] G. Rubino - F. Pagetti, *Per giungere alla dimora*, in AA.VV., *Dimore narrate: spazio immaginario nel romanzo contemporaneo*, a cura di G. Rubino - F. Pagetti, Bulzoni, Roma, 1988, pp. 26-27.

rifugio della casa, o di qualsiasi edificio che riveste le sue stesse caratteristiche, esiste solo in relazione ad un pericolo esterno. Nelle opere di Bufalino il rifugio che offre la casa è necessario perché avvenga la scrittura ed è al di fuori delle quattro mura protette che esistono tanto il teatro della vita, quanto lo scorrere del tempo: tutti nemici da combattere attraverso l'immaginazione poetica. Sono infatti questi gli elementi che si contrappongono alla «dimore narrate» dal professore comisano.

Noi analizzeremo i dati intrecciati del formario e della concordanza inerenti ai lemma "casa": esso ricorre nel formario ben 225 volte (218 con la lettera iniziale minuscola e 7 volte con la maiuscola). Nella concordanza dell'*Amaro miele* ricorre solo 3 volte. Non prenderemo in analisi la forma plurale del suddetto lemma, perché il concetto stesso di dimora richiede l'unicità della stessa.

Nel primo romanzo dello scrittore comisano, *Diceria dell'untore*, il ruolo della casa-rifugio è rivestito, come già abbiamo osservato nel capitolo precedente, dal sanatorio in cui il protagonista delle vicende trascorre il suo isolamento dal mondo prima di guarire dalla tubercolosi. Le prime due occorrenze del lemma vengono usate in riferimento alle origini di due personaggi, Adelmo e padre Vittorio. In relazione al primo infatti leggiamo:

> Dirò ancora del bambino Adelmo, il nostro giocattolo, figlio e portafortuna, che scendeva dal piano di sopra a chiederci racconti e dolciumi, nel suo dialetto difficile […] noi due soli sulla terrazza della Rocca, come su un'arce lambita appena dai frangenti dell'esistere. Passavamo in corsa le Orse sopra la nostra testa, battistrada di oscuri disastri. Lui cercava col soccorso del mio dito, una filante d'oro là in alto, che lo guidasse in salvo dal malanno sino alla sua casa di Filicudi, lo scoglio dov'era nato.[48]

Il protagonista insegna ad Adelmo, il bambino con cui condivide la malattia, i nomi delle stelle e aiuta lo stesso a tracciare nel cielo una strada che lo riporti nella sua casa d'origine, Filicudi appunto. La medesima volontà di evidenziare la provenienza degli untori attraverso la ricorrenza del lemma "casa" appare in

[48] G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 22.

relazione a padre Vittorio:

> Chissà com'era venuto a finire fra noi, lui del Nord, mentre avrebbe potuto farsi ricoverare nel sanatorio per religiosi che il Vaticano intrattiene, dicono, dalle parti di Trento, o in una clinica per ricchi, a due passi da casa (era figlio unico e i suoi possedevano ville, navi).[49]

L'origine isolana di Adelmo si contrappone a quella nordica di padre Vittorio, ma il legame tra il lemma "casa" e il concetto d'origine rimane invariato. Proseguendo con l'analisi dei lemmi, il concetto di rifugio attribuito alla casa rimane costante in tutto il percorso narrativo di Bufalino da *Diceria dell'untore* a *Shah Mat.* Quindi, mantenendo saldo questo connubio come punto di partenza, si analizzerà il rapporto che esiste tra la funzione di rifugio della casa e la creazione letteraria. Se nel precedente capitolo abbiamo connesso la contrapposizione tra letteratura e vita alla coppia spaziale dentro-fuori, ora si vedrà che il dentro per antonomasia è la casa e in essa non può che aver luogo la scrittura. Proprio perché in questo romanzo il sanatorio rappresenta la casa, le occorrenze del lemma riferite in particolare alla casa natale evidenziano la negatività del ritorno ad essa ed al paese d'origine dell'untore che dice "io" nel romanzo. Infatti nel sanatorio avviene la storia d'amore velata di invenzione con Marta, lì vengono anche elaborati in una dimensione onirica i ricordi del protagonista, perfino le vicende vissute all'esterno diventano racconto da condividere con i compagni. Il protagonista non è l'unico che sente la protezione della casa-sanatorio, dalla quale è indotto a scrivere. La Rocca infatti è anche spazio dell'immaginazione di Angelo, un untore che soggiorna alla Conca d'oro, che scrive lettere per la madre con lo scopo di tenerle nascosta la sua imminente morte e in questo modo attribuisce alla scrittura una funzione di vicevita:

> In esse narrava il romanzo futuro di sé, vantava paternità, impieghi, successi; annunziava indisposizioni da nulla che nella puntata dopo erano già guarite e remote.[50]

---

[49] Ivi, p. 32.
[50] Ivi, p. 23.

La scrittura delle lettere avviene all'interno dello spazio protetto del sanatorio e non è altro che l'invenzione di una vita immaginata. Anche padre Vittorio sceglie la Rocca come luogo in cui dedicarsi alla stesura del suo personale *Zibaldone* a matita. A sottolineare, invece, il valore di casa che assume la Rocca è Sebastiano, durante una passeggiata compiuta con il protagonista tra gli spazi aperti all'interno della Rocca:

> gli additai a mia volta, dirimpetto a noi, dalle rimesse ai comignoli, lo sviluppo della Rocca. "Brutta, no?" disse lui e, togliendosi gli occhiali, soggiunse: "È la mia casa, la so a memoria". Sono oggi quattr'anni che ci sto, io sono un cronico lento.[51]

Sebastiano, che poi si suiciderà all'interno del sanatorio, rintraccia il connubio tra la Rocca e la sua funzione di casa e la vista dell'edificio porta i due abitanti della Rocca a vedere le reali fattezze del luogo.[52] Nell'*Amaro miele* la descrizione della Rocca e della stanza del narratore, nonostante questa rappresenti lo spazio dell'immaginazione e della scrittura (non solo del protagonista, ma anche di altri personaggi di *Diceria dell'untore*) viene descritta come «una casa da suicida piena di corde e di rasoi».[53] La presenza della malattia e della morte non può fare altro che rafforzare la ricerca di uno spazio dell'intimità in cui essere felici e scrivere. In *Diceria dell'untore* c'è un'altra occorrenza del lemma "casa" che sottolinea questo legame e si trova alla fine del romanzo, quando, ormai è morta Marta e il protagonista telefona al Gran Magro per comunicargli l'accaduto:

> E risento la sete inestinguibile che mi prese durante la veglia, nel silenzio della notte marina, e mi durava ancora l'indomani, mentre aspettavo che il Gran Magro, il quale al telefono aveva accolto la notizia con una dolcezza che mi parve sospetta, mandasse dalla Rocca qualcuno a riportarci a casa, me e la morta.[54]

---

[51] Ivi, p. 75.
[52] Cfr. A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura,* cit., in cui ampio spazio viene dedicato allo straniamento che avviene all'interno delle pareti domestiche nell'ambito di un vasto excursus che prende le mosse dal '700 per arrivare fino ai giorni nostri.
[53] G. Bufalino, *L'amaro miele*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 701.
[54] G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 131.

Ancora una volta la Rocca rappresenta la casa[55] in cui tornare dopo la fuga architettata da Marta e dopo la morte della stessa. Rimangono quindi invariati per tutto il romanzo tanto l'associazione tra la Rocca e la sua funzione abitativa, quanto il legame tra la casa-sanatorio e l'atto della scrittura, nonché tra memoria e immaginazione. Il nesso tra casa (spazio chiuso per eccellenza) e scrittura sembra essere indissolubile e include implicitamente la contrapposizione di entrambe all'esterno (si pensi, in particolare, al mischiarsi di Marta con la folla). Il fuori, come già sappiamo, è il luogo della finzione della vita vera e di tutte le brutture che questa porta con sé.

Lo scenario di *Argo il cieco* cambia, come già abbiamo visto, a causa della struttura bipartita del romanzo. Infatti, in questo caso ci sono due spazi in cui ha luogo la scrittura la stanza a pigione della locanda abitata dal professore innamorato in trasferta e la stanza dell'albergo romano del vecchio narratore. Lo stesso Bufalino chiarisce questo punto:

> Perché i veri protagonisti sono due, anche se si tratta poi della stessa persona: da giovane e da vecchio. Come in un duello a distanza, il giovane agisce da uno spazio aperto e felice, il vecchio da una stanza chiusa d'albergo. Si hanno due città, due tempi, due stagioni, due linguaggi. Tutto avviene nel segno del doppio. Duplice è anche l'ordito del libro: una fiaba o una commedia, postillata con glosse d'angoscia.[56]

Innanzitutto si deve notare che lo stesso Bufalino attribuisce una certa importanza allo spazio di ambientazione del romanzo e alle due città. Inoltre, mentre il giovane agisce in un luogo aperto, perché appunto vive e solo dopo sporadicamente scrive, il vecchio si accontenta esclusivamente di una vicevita, della memoria e della fantasia che confluiscono nella scrittura, la quale a sua volta non può che avvenire soltanto nella protezione di un luogo chiuso.

[55] Scrive Dino Barone a proposito del romanzo d'esordio dello scrittore comisano: «Il prodigio è dovuto all'eccezionale situazione di precarietà in cui mente, corpo e mondo si trovano, in bilico sull'abisso, situazioni che consente il ludico, ammiccante, danzante, fuoco bianco della parola, il piacere della scrittura. E ti si impongono le sequenze che si snodano in una dimora protetta (dal resto del mondo?), quasi strana scatola scenica con quattro pareti, con una incisività figurativa che, pur permeata di allucinata visionarità onirica, presenta tratti di iperrealismo» (D. Barone, *L'immaginario letterario in Sicilia*, Caltanissetta – Roma, Salvatore Sciascia editore, 1998, p. 112).

[56] G. Bufalino, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, cit., p. 66.

Analizzando le occorrenze del lemma "casa" del romanzo in questione, si può notare che anche il giovane predilige il chiuso della sua stanza per comporre versi d'amore nei confronti di Maria Venera, nonostante la sua "casa" sia una stanza in una pensione, lontano dal suo paese d'origine:

> Poiché io della ragazza parlavo tutti i giorni dirottamente. A voce con Mariccia; a casa, nero su bianco, in giubilanti giaculatorie, che appendevo al muro con quattro puntine e mi studiavo a memoria, come fanno con le topografie delle banche gli apprendisti scassinatori.[57]

Come abbiamo già detto, non conta che l'edificio sia la reale casa natale perché esso possa trasmettere delle sensazioni di rifugio, basta che possieda le caratteristiche della casa in cui siamo cresciuti ed abbiamo imparato ad immaginare. Inoltre, nonostante il giovane scriva in uno spazio chiuso, la sua vita si consuma fuori, nel teatro del mondo, di Modica in particolare.[58] Mentre il professore al sicuro nella sua stanza scrive versi pieni d'amore, subentra un elemento esterno, rappresentato dalla curiosità della proprietaria:

> Insegnavo in una scuola di ragazze, allora. In un paese che non era il mio, a pigione di un'Amalia vedova con figlia in collegio, usufruttuario settimanale delle sue vogliose pinguedini. Dalle quali mi staccavo ogni volta più contrito, ansioso di correre in camera a pagar penitenza scrivendo dell'altra. E tanto peggio se mi scordavo di chiudere a chiave e la vedova, salendo quatta dalla sua botteguccia di libri del piano terra, mi sorprendeva in flagrante, col pennino Perry in resta, la mente e il cuore in bollore, e le guance lacrimose (lacrimavo sempre copiosamente quando scrivevo versi d'amore).[59]

Il desiderio del professore di raggiungere la sua camera per poter scrivere in tranquillità versi d'amore rende la pensione un possibile rifugio dal mondo, ma l'idea di essere scoperto turba il protagonista che decide di andare al bar: questo

---

[57] G. Bufalino, *Argo il cieco, ovvero i sogni della memoria*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 244.

[58] Leonardo Sciascia sottolinea a proposito della scelta di Modica come scenografia del romanzo la vicinanza ad alcune scelte brancatiane: «da notare che il paese in cui questo racconto-rondò si svolge è Modica, città di barocche epifanie e che per la seconda volta entra nella letteratura a sfondo della memoria di un passato felice: la prima volta con Brancati, in quell'"Amico del vincitore" del 1932 poi ripudiato. Del nome del paese Brancati aveva mutato una vocale [...] ma è, riconoscibilissima, l'ascensionale, aerea Modica, ora teatro (e non a caso, e caricandola di senso pirandelliano, uso la parola teatro) del racconto di Bufalino» (L. Sciascia, «L'espresso», 23 dicembre 1984). Da sottolineare il comune valore che i due autori siciliani danno alla casa, come spazio della memoria. A tal proposito cfr. A. Carta, *Una casa visitata dai ladri. Lo spazio urbano nell'opera di Vitaliano Btancati*, Acireale, Bonanno, 2009, p. 102.

[59] G. Bufalino, *Argo il cieco, ovvero i sogni della memoria*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 244.

spazio è fondamentale, perché da un lato è un luogo chiuso, dall'altro è un teatro, un cinema. L'azione della scrittura avviene in luoghi chiusi, ma necessita della vita esterna per trovare spunti narrativi e ha anche bisogno di finestre sul mondo, come vedremo a proposito di porte, finestre, balconi, verande, etc...

I capitoli in cui il narratore anziano racconta della sua contemporaneità hanno tutti la scritta *bis:* il bis è il riessere, è la potenzialità insita nella scrittura di rivivere ciò che è già avvenuto attraverso la memoria e l'invenzione. C'è un'altra occorrenza in cui il legame tra la scrittura e la protezione che infonde la casa (o l'edificio che funge da casa) emerge con evidenza. Al termine di una lezione privata a casa di Maria Venera, la ragazza consegna al professore una lettera da recapitare al cugino Sasà, oggetto dei suoi pensieri. La reazione del protagonista si manifesta come una amara delusione e un acuto imbarazzo per il fatto di essere stato usato dalla donna:

> Ma quando, tornato a casa e sottrattomi alle premure di donna Amalia, mi fu chiuso l'uscio alle spalle, ecco, dalla solita lavagna di carta appuntata al muro, salutarmi ironicamente alla voce il mio più recente carme in lode di Venera. A MARIA VENERA era il titolo scritto in cima, in grandi lettere stampatello. E io, per impulsivo atto di fede, dove il lenzuolo del foglio serbava ancora uno spazio bianco, un A MARIA VERGINE aggiunsi, cubitale altrettanto, e parallelo, come quando dal notaio due contadini allineano le proprie firme, l'una sotto dell'altra, in calce a un impegno d'onore.[60]

Di nuovo la creazione poetica del professore avviene nella camera della pensione. Stavolta, però è la delusione ad indurlo ironicamente alla correzioni sul carme in lode di Venera. E ancora la camera della pensione, di nuovo definita "casa" ospita le fantasticherie del professore, dopo le vicende con Cecilia:

> E mi sentivo bene, però, contento di rientrare fra le consuete e care lenzuola, anche se non avevo voglia di parlare con nessun di casa e m'auguravo che Iacca e Madama fossero già nelle rispettive camere, lei a parlare nel sonno, lui poderosamente a russare.[61]

Le altre occorrenze del lemma "casa" si riferiscono alla fuga di Venera, al finto

[60] Ivi, p. 279.
[61] Ivi, p. 337.

«consumatum est» suo e di Liborio Galfo, alla somiglianza che intercorre tra la casa di Alvise e le sue fattezze, alla sensazione di Venera di essere imprigionata tra quelle quattro mura.

Passando dalle vicende del giovane professore tra le strade e le camere di Modica a quelle del narratore anziano, l'immagine di sicurezza proveniente dallo spazio chiuso rimane immutata, così come rimane tangibile il valore terapeutico della scrittura. Spazio chiuso e scrittura sono intrecciati indissolubilmente. Il narratore ammette:

> E so bene di aver sbagliato tutto sin dal principio, e che l'*incipit* giusto era un altro, una spionata di me da imbucare di soppiatto nella bussola delle denunzie, come in quel lamento di un sottosuolo, press'a poco un secolo fa: "Sono un uomo solo, sono un uomo malato..." [...]
> Allora a me gli occhi terapeuta lettore, mio solitario socio e nemico.[62]

Il narratore ammette di aver sbagliato tutto fin dal principio della narrazione e rimanda ad un «lamento» di eco dostoevskijana che proviene dal «sottosuolo». La spazializzazione del lamento in basso e al chiuso rievoca la ricerca costante di protezione dello scrittore. Nell'ultimo capitolo *bis,* intitolato *Exit*, si concludono le riflessioni del narratore vecchio ed egli ricorre per l'ultima volta il lemma "casa":

> Lettore, estate, diciamoci addio. C'era una volta un ragazzo che credeva d'essere un vecchio, ora le parti si sono scambiate, il vecchio s'è finto ragazzo e per ingannare meglio se stesso ha velato tutti gli specchi di casa.[63]

L'ultima ricorrenza del lemma "casa" appare non a caso nel congedo del narratore e del lettore. Il gioco delle parti tra giovane e anziano, tra finzione e realtà è al centro di questo scambio continuo di ruoli. Il narratore vecchio dissimula la verità con un espediente che si consuma tra le mura di casa, ossia coprire gli specchi. Se la casa è il luogo della scrittura, lo spazio in cui la memoria agisce, è anche lo spazio in cui l'immaginazione si avvia portando con sé il

[62] Ivi, pp. 339-340.
[63] Ivi, p. 393.

naturale germe della finzione. La scrittura è anche metaforizzata in una tana chiusa e protetta, all'interno della quale è concesso allo scrittore un trono.

Ne *L'Uomo invaso,* raccolta di racconti col comune denominatore del disinganno, il lemma "casa", nella sua accezione di rifugio in cui avviene la scrittura, si intreccia con quegli edifici, che sostituiscono la casa e che mantengono la stessa funzione protettiva. Nel primo racconto della raccolta, intitolato *L'uomo invaso*, il lemma suddetto ricorre due volte, la prima in riferimento alla casa del protagonista:

> A casa, storcendo il collo davanti allo specchio, potei scorgere nei punti dolenti due ulcerazioni fresche, dove il sangue s'era raggrumato in croste ardenti e livide, quasi le braci di un'amputazione.[64]

La sicurezza che infonde l'essere a casa permette a Vincenzino La Grua di venire a contatto con l'invasione che lo affligge, seppur attraverso un oggetto, come lo specchio, che può deformare la realtà. Soltanto quando verrà portato alla Neurodeliri riuscirà a rifiorire, a riappropriarsi di se stesso e infine potrà scrivere la storia che noi leggiamo. Infatti, il protagonista, nonché narratore, riesce a convivere con questo mostro soltanto all'interno di un luogo chiuso e protetto. Il manicomio è il luogo della scrittura e anche il luogo della rielaborazione mnemonica a cui Vincenzino aggiunge le fantasie sulla vita futura.[65] Analogamente nel racconto *Due notti di Ferdinando I* vengono collegate due notti che il re trascorre tra sogni confusi, misti a ricordi e in cui avviene l'azione stessa della scrittura. Tanto il ricordo, quanto i sogni avvengono all'interno della stanza del re, quindi un luogo chiuso:

---

[64] G. Bufalino, *L'uomo invaso*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 404.

[65] A proposito di questo personaggio Ella Imbalzano scrive: «si cela una testimonianza di storia e di popolare leggenda e una rivisitazione letteraria dell'amata Sicilia, benché, sempre, lo sguardo di Bufalino si protenda oltre. Una vicenda di metamorfosi viene vissuta, fra curiosità e fascinata apprensione, dal personaggio che, "invaso" da una presenza inquietante, ne registra gradualmente in sé i segni: fenomeni fisici preclusi all'umano, colvulsioni di "riso e di rabbia", bestemmie a infrazione di corali ascolti e recitativo che ospitano biblici fatti di ancestrale ossequio al volere divino» (E. Imbalzano, *Di cenere e d'oro*, cit., pp. 131-132).

La sera del 25 aprile 1824, otto mesi prima di morire, Ferdinando I di Borbone per la Dio grazia re della Due Sicilie, di Gerusalemme eccetera, Infante di Spagna, duca di Parma, Piacenza, Castro eccetera eccetera, Gran Principe ereditario della Toscana eccetera eccetera eccetera, paziente di reumi e podagra alla gamba destra, ma valoroso ancora a cavalcare e a cacciare, si mise a letto nella sua villa di Persano, dopo aver trascorso nei boschi una giornata serena.[66]

Nonostante l'assenza del lemma "casa", sostituito dal più appropriato "villa", a causa della regalità del protagonista, i concetti di rifugio e di protezione rispetto all'esterno permangono e Ferdinando ricorda e sogna per due notti consecutive. Il risultato di queste due notti turbolente è una acuta inquietudine che culmina nell'atto stesso della scrittura-racconto, infatti alla fine del racconto il re si confida con la moglie lontana attraverso delle lettere. Analogamente in *Morte di Giufà,* nonostante la presenza di due occorrenze del lemma "casa", la funzione protettiva della dimora viene rivestita dal rifugio del protagonista, ossia un cunicolo in cui regna il buio e allo stesso modo in *Ciaciò e i pupi* il protagonista si trova in esilio nel sottoscala di un cimitero dei pupi, luogo in cui la sua fervida immaginazione crea storie di paladini. Tutto il racconto è un intreccio di fatti, che sembrano essere accaduti veramente, e di fantasia: tutto avviene rigorosamente in uno spazio chiuso. Anche l'arca de *L'uscita dall'arca ovvero il disinganno* diventa dimora di Noè e degli animali sopravvissuti. Noè, com'è noto, si trova nell'arca che gli è stata affidata e, all'interno di questa, occupa una cella. Il suo soggiorno, contraddistinto dal tedio, trascorre tra l'immaginazione del nuovo mondo e il ricordo della vita già consumata:

Gli bastava, a Noè, quando più fosse cupa l'aria, e più fischiassero i venti, e più sembrasse approssimarsi la fine, sdraiarsi sul fondo della chiglia, dove appena un breve spessore resisteva fra la sua carne e l'abisso, gli bastava respirare a piene narici quell'odore di legno, ch'era odore di bosco e d'altura, e di vita ancora viva, domestica e innocente, per esilararsene il cuore. Una casa era l'arca, e sorvolava il fiume di tenebre, irrisoria e inaffondabile come una piuma d'uccello.

Più che una piuma, in verità, ai suoi occhi di capitano. Piuttosto, uno sprone di monte natante, una fortezza a più piani, con un tetto di travi in croce, e una porta sigillata di doppia pece. L'arca! L'uomo quasi l'amava dopo tanti giorni.[67]

---

[66] G. Bufalino, *L'uomo invaso* (*Due notti di Ferdinando I*), in *Opere 1981-1988*, cit., p. 429.
[67] G. Bufalino, *L'uomo invaso* (*L'uscita dall'arca ovvero il disinganno*), in *Opere 1981-1988*, cit., p. 459.

L'amore che Noè prova per l'arca è lo stesso che si prova per la propria casa natale, quella in cui ci si sente protetti e sicuri e quella in cui s'immagina il futuro romanzo di sé. Infatti non mancano all'interno di questa imbarcazione ricordi e fantasie:

> sogni di quiete presso una siepe, e una musica li guidava. Sogni di terra, di stagioni, di stelle, come può ricordarsele un morto. Della terra com'era stata una volta, con spighe e grappoli e brezze e scioltezza d'acque correnti che un barbaglio di sole d'improvviso ferisce. Sogni ch'erano lucine accese, lucine di lucciola, lucine di lucciola accese nel buio di una sola memoria terrena, sopra una tremula tavola, in balia dell'oceano; di una sola memoria pulsante in un globo deserto, in corsa attraverso i campi del silenzio.[68]

I sogni e la memoria si mescolano ancora tra di loro, anche se non c'è l'atto vero e proprio della scrittura, e vengono sempre alloggiati in uno spazio chiuso, protetto, in una casa che a volte prende altre forma, come in questo caso, e diventa un'arca.

Nel racconto *L'ultima cavalcata di don Chisciotte* la casa è contrapposta al lungo viaggiare attraverso spazi aperti e lontani del cavaliere e dell'amato cavallo. Il racconto, però, focalizza la stagione del tramonto dell'eroe e il suo ritorno a casa, guidato dai lacunosi ricordi del suo fedele Ronzinante:

> Da molli briglie e incerti sproni condotto, Ronzinante tornava al paese. E si sarebbe confuso a ogni bivio, se non lo avesse soccorso, unica basola e calamita, la rimembranza dell'antica stalla. Una rimembranza fievole, a dire il vero, poiché negli ultimi anni il cavallo aveva assai viaggiato e sofferto, di là da ogni suo naturale destino, sì da sentirsi straniero fra i bruni maglioli e i gialli cardi manceghi, un tempo così familiari.
>
> Pure, tirato da quel pocolino di casa che gli durava ancora nel naso, l'anziano brocco metteva uno zoccolo dietro l'altro.[69]

Durante il viaggio di ritorno a casa, condotto dal cavallo e dai suoi blandi ricordi, Don Chisciotte si ferma in una locanda a riposare. All'interno della camera della locanda il cavaliere si sente sollevato, capisce di essere solo e inizia a ricordare tutte le sue avventure e ad immaginarne altre, con la consapevolezza di

[68] Ivi, p. 460.
[69] G. Bufalino, *L'uomo invaso* (*L'ultima cavalcata di don Chisciotte*), in *Opere 1981-1988*, cit., p. 503.

essere prossimo alla morte. Il luogo chiuso, che in questo caso non è la casa, ma è uno spazio di sosta nel tragitto verso questa, diventa un luogo protetto, un rifugio in cui le due molle della memoria e dell'immaginazione, le molle per eccellenza della scrittura, possono agire. La vita di Don Chisciotte si è quasi interamente consumata nel mondo esterno, ma la vecchiaia non consente altro che cercare un luogo affine ad una casa, o la casa natale per eccellenza, e lì ricordare e mistificare i ricordi con l'immaginazione per esorcizzare l'idea della morte.

La medesima sensazione di protezione, accompagnata dalla tendenza a fantasticare, caratterizza le vicende del protagonista de *Il guardiano delle rovine.* Egli per vocazione ha sempre fatto nella sua vita il custode di cose morte o morenti, prima il custode di un camposanto, poi di un faro inutile, e infine, nel momento in cui racconta, il guardiano delle rovine.[70] Innanzitutto tutti i luoghi in cui il protagonista ha lavorato sono luoghi chiusi e anche la tana che egli si è riuscito a costruire non può far altro che favorire l'immaginazione di esistenze vicarie in una città da costruire e inventare. Lo spazio chiuso dello sfasciacarrozze diventa lo spazio della scrittura del narratore, infatti in esso il protagonista evoca fantasmi, ossia i ricordi che portano con loro le carcasse delle macchine, e unisce i ricordi alla fantasia. Ancora una volta è la casa, o il suo spazio vicario, a permettere la scrittura:

> Ho il mio mandolino, io. E se canto, non è per scacciare i fantasmi, ma per chiamarli.
> Felice. Non so pronunziare altra parola che questa. Era qui la tana a cui annaspando movevo, qui trova un senso la mia corsa, se è stata una corsa; la mia fuga, se è stata una fuga.[71]

La felicità di cui parla il protagonista corrisponde alla consapevolezza di aver trovato un senso. Il senso è la possibilità di suonare il mandolino per evocare i fantasmi, ossia la possibilità di scrivere raccontando i ricordi in una tana che funge

[70] Ancora Ella Imbalzano scrive: «Una beffarda mimesi del metafisico è, invece, *Il guardiano delle rovine*, racconto dell'ilarotragico gioco d'ingegneria di quello sfascicarrozze che si fa "monarca" e mente ordinatrice di un camposanto di macchine. Stravagante e irridente emulatore delle geometrie creative del Padreterno, egli attua il disegno di una città fantastica, costruita con rottami, che suona beffa a una ideale città di Dio: una forma d'arte opposta alla "boriosa" creazione» (E. Imbalzano, *Di cenere e d'oro*, cit., p. 145).

[71] G. Bufalino, *L'uomo invaso* (*Il guardiano delle rovine*), in *Opere 1981-1988*, cit., p. 525.

da rifugio e che trasmette protezione.

Nel successivo romanzo *Le menzogne della notte* il lemma ricorre 11 volte, ma solo una occorrenza viene usata nella cornice dei romanzi, le altre 10 occorrenze sono contenute nei racconti dei condannati a morte. Questa distinzione serve a sottolineare il diverso valore che il lemma "casa" assume a seconda del suo contesto narrativo o metanarrativo. Innanzitutto la prima volta che il lemma compare è in riferimento alla fortezza penitenziaria; il Governatore ha appena proposto ai condannati di rivelare in modo anonimo il nome del Padreterno per evitare l'imminente esecuzione e, al termine del discorso che egli pronuncia per convincerli, si congeda uscendo dalla stanza dei quattro:

> "Tornerò a vedervi nella nuova cella domani all'alba", disse prima d'uscire. "Quando verrò a dissuggellare le cedole". "Saremo in casa, ci puoi giurare!" scherzò il barone in risposta.[72]

Se già il sanatorio della Rocca poteva rivestire le funzioni di una casa, nonostante il suo legame con la malattia e con la morte (o forse proprio per questo), anche la fortezza penitenziaria in cui i quattro condannati attendono la propria esecuzione può trasformarsi in una dimora vera e propria. Questa casa atipica custodisce le potenzialità benefiche e terapeutiche del racconto e il luogo in cui i prigionieri raccontano, ricordano o immaginano, (riproponendo procedimento tipico della scrittura di Bufalino), non può che essere uno spazio chiuso che rimandi all'immagine della casa natale, anche quando si tratta di un penitenziario. È Frate Cirillo, che in realtà è il Governatore sotto mentite spoglie, a proporre di trascorrere la notte novellando e a sottolineare la doppia matrice della narrazione:

> Non starò a porvi confini. Ognuno racconti di sé. Per esempio, quando e come, in un discrimine della sua esistenza, sia stato per avventura, o si sia creduto, o altri l'abbiamo creduto felice. […]
>
> Dunque raccontiamola oppure inventiamola la nostra ora più memorabile. Ma più ancora

[72] G. Bufalino, *Le Menzogne della notte*, in *Opere 1981-1988,* cit., 582.

vorrei che dal raccontarsi venisse un senso al nostro destino.[73]

L'espediente del raccontare per salvarsi non dalla morte ma dalla paura della morte è tipicamente bufaliniano,[74] e d'altra parte il legame tra il racconto, lo spazio chiuso in cui questo avviene e la felicità è inestricabile. Si è felici quando si ricorda o si inventa un momento felice della nostra vita e tanto l'immaginazione quanto la memoria hanno luogo in uno spazio chiuso. La connessione tra la scrittura e la felicità si riallaccia al pensiero di Bachelard, per il quale la scrittura avviene, in quanto manifestazione delle *reveries,* soltanto negli spazi felici. Anche Bufalino sostiene che uno dei fini della scrittura sia la felicità:

Ma non si scrive anche per essere felici? Leopardi lo attesta: "Felicità da me provata nel tempo del comporre, il miglior tempo che abbia passato in vita mia e nel quale mi contenterei di durare finché vivo. Passar le giornate senza accorgermene e parermi le ore cortissime e meravigliose sovente io medesimo di tanta felicità di passione".
E sentiamo Pavese: "Quando scrivo qualcosa e do dentro sono sereno, equilibrato, felice".[75]

Passando dall'occorrenza del lemma "casa" presente nella cornice alle occorrenze dello stesso presenti nei racconti dei condannati, è utile prendere le mosse dalla storia d'amore narrata da Narciso. L'inizio di questa storia mostra una presenza massiccia di spazi chiusi: la soffitta, il solaio, la cantina, tutti luoghi in cui il protagonista si esprime artisticamente o ha contatti con espressioni artistiche. Le 3 occorrenze del lemma "casa" riferite al racconto di Narciso sono tutte proiettate all'indietro e riguardano la sua infanzia, l'abitudine del padre di portare in casa donne sempre diverse e l'arrivo di un tutore in casa del protagonista per la sua educazione. Infine Narciso ricorda il luogo in cui è cresciuto usando parole malinconiche e dolci:

---

73 Ivi, pp. 589-590.

74 A proposito della salvezza della narrazone Marina Paino scrive: «Secondo la lezione di Sheherazade si racconta e si scrive per non morire, ma per Bufalino è anche vero che "noi ricordiamo per non morire", in un'equivalenza salvifica tra il ricorso alla narrazione e il ricorso alla memoria più volte ribadita dallo scrittore di Comiso con una ripetuta sovrapposizione dei due concetti. Il ricordo permette infatti, pur se in modo fallace, di vincere la morte riportando in vita qualcosa che non lo è più» (M. Paino, *Bufalino e e la narratrice giustiziata*, in *L'ombra di Sheherazade,* cit., p. 129).

75 G. Bufalino, *Cere Perse*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 823.

Trascorsi la mia infanzia di selvaggio, in una casa adriatica, pensile sopra il mare, difesa alle spalle da un giardino di meraviglie.[76]

La casa natale, che è quella che si cerca in tutte le altre case nel corso della vita, in cui avviene l'immaginazione poetica, per tutti come per Narciso, ha dei connotati meravigliosi, ed è prima di tutto «difesa alle spalle da un giardino di meraviglie». Quest'espressione sottolinea tanto la sicurezza della casa natale quanto il suo legame con il meraviglioso che è insito nella scrittura. L'ultima occorrenza del lemma nelle *Menzogne della notte* sottolinea ancora una volta l'importanza del valore della dimora, allorché nel capitolo finale del romanzo, quello in cui viene sovvertito tutto ciò che abbiamo letto, le stesse vicende di Narciso cambiano senso, solo perché si scopre che egli non è fuggito da casa, ma ne è stato espulso per aver più volte tentato la sorella Olimpia. La fuga dalla casa natale diventa un'espulsione a causa di un comportamento malsano, una punizione che induce il narratore Narciso a mistificare il suo racconto.

In linea con l'impianto autobiografico della narrazione, la casa risulta assai più presente e centrale in *Calende greche*. Il libro inizia con un *Curriculum* di presentazione, ossia una poesia che sintetizza tutta la parabola umana, in cui sembra evidente l'insistenza di termini afferenti al medesimo campo semantico: «clausura», «quattro mura», «grembo».[77] La vita dell'uomo si svolge quasi interamente passando da uno spazio chiuso e protetto all'altro. Infatti già dal primo capitolo, intitolato *Nascita*, le metafore usate in relazione alla condizione prenatale sono quelle del «sacco cieco» e della «tana», entrambe connotate in modo positivo, perché telegrafico simbolo di quella protezione che Bufalino inseguirà per tutta la vita. La scrittura generata negli spazi chiusi rappresenta in

---

76 G. Bufalino, *Le menzogne della notte*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 592.

77 Cfr. con la lirica di apertura di *Calende greche*: «Si stupisce del gioco che s'inizia./ Tutti i sensi appassiona all'avventura./ Si cinge una corona surrettizia/ nella clausura delle quattro mura./ Cresce in voce, in statura ed in malizia./ Scopre in un grembo caldo la paura./ D'esistere s'affligge e si delizia./ Si flagella, bestemmia, prega, abiura.../ Triste in ilarità, lieto in tristizia,/ dei suoi giorni la callida giuntura/ adombra in ardue sillabe di Pizia./ Sanguina all'alba da una piaga oscura./ Stremato dall'assidua milizia,/ si misura con l'ultima impostura» (G. Bufalino, *Calnde greche,* in *Opere 1989-1996*, cit., p. 5).

qualche modo il sicuro grembo materno.[78] Le prime due occorrenze del lemma "casa" sono strettamente legate alla condizione infantile del protagonista; la casa, o ciò che ne assume i connotati, sembra esaurire gli spazi dell'esistenza del bambino, come avverrà nell'esistenza di Bufalino:

> Il bambino ha tre mesi, forse non li ha ancora. Dorme in una culla di pezza, sospesa a dondolo nel *dammuso* di *Via d'e Macci*, fra un muro e l'altro. La casa è di appena due stanze, un ingresso che è anche una cucina, e un'alcova.[79]

L'angustia della casa contribuisce a rendere l'ambiente ancora più sicuro e confortevole e la stessa dimora costituisce l'intero mondo del bambino («l'universo del bambino è qui, fra quattro mura di casa, ed è un minuscolo fazzoletto di calce e sasso»).[80] Anche la successiva occorrenza sottolinea l'importanza della casa, strettamente correlata all'importanza del grembo materno e dell'isola:

> Non trova le parole per dirlo, ma di nuovo, come allora, egli sta cercando per essere sé di salvarsi da un'abitudine e da un amore. Ieri sprigionandosi da un ventre, oggi da una casa, domani da una famiglia e da un'isola, sempre egli svolgerà la sua sorte fra un nascondiglio e una fuga.[81]

La dinamica della vita del protagonista s'impernia su tre immagini fondamentali, il ventre da cui inizia la vita, la casa e l'isola, prigioni queste ultime due, in cui restare rinchiusi con rassegnata felicità. La «fuga» non necessita uno spostamento spaziale fisico, ma può anche essere attuata attraverso la fantasia. Tralasciando sia la parte dedicata alla guerra e al soggiorno alla Rocca (già materia del romanzo d'esordio), sia la stagione già rappresentata in *Argo il cieco,* risulta molto significativo il capitolo *Maturità*, che si apre con un dialogo immaginario tra il protagonista e i suoi genitori:

> P: […] Tu la felicità non la vuoi, tu la temi. Perché?

---

78 Cfr. G. Bachelard, *La terra e il riposo*, cit., pp. 49, 101.
79 G. Bufalino, *Calende greche,* in *Opere 1989-1996*, cit., p. 14.
80 Ivi, p. 22.
81 Ivi, p. 31.

M: Oppure la cerchi tortuosamente, in forme che ci rimangono oscure. Leggendo, scrivendo, per esempio. Io quelle volte ti spio fra i battenti socchiusi, ti scorgo nel cerchio della lampada e mi pari sereno, con una sola ruga in mezzo alla fronte, una ruga che non è di desolazione ma di meraviglia. […] Invece eccoti ancora sterile, un angelo buonanulla che gira con le mani sporche d'inchiostro e gli occhi sonnacchiosi di un'uggia che non si sana. [...]
Le poesie che scrivi!... Ne ho letto di contrabbando due o tre. Io non ho che la quinta ginnasio, ma dal malessere che m'hanno indotto, sono certa che nascondono certi massi solitari nel mezzo d'un campo.
P: […] Tu sei un pigro fantastico.
M: […] Apri le finestre, torna a camminare per le strade, ridi! […] Guarda noi. Noi non abbiamo libri nella memoria, ma fatti, facce, vita.[82]

I genitori del protagonista intuiscono come la felicità di loro figlio provenga dalle pratiche apparentemente sedentarie della lettura e della scrittura. Essi, però, sono straniti da questo modo di raggiungere il benessere e osservano da lontano il figlio. Efficace sembra anche l'immagine del protagonista che, inutile, «con le mani sporche d'inchiostro» si ripara dietro un muro, proprio perché nella sicurezza dello spazio chiuso scrive poesie. Anche l'espressione «pigro fantastico» rende bene l'idea della scrittura di Bufalino, essa avviene in un luogo chiuso e si serve del potere dell'immaginazione che mistifica la memoria. Inoltre, i genitori esortano il figlio a ritornare alla vita di fuori, quella in cui si agisce a contatto con le persone, al contrario di quanto avviene nella vicevita degli spazi chiusi, in cui esiste solo una dimensione parallela, ossia la scrittura. Nella stessa sezione infatti, vengono raccontati due episodi in cui emerge prepotente il legame tra gli spazi chiusi (le case prima di tutto), la scrittura e la felicità. È proprio l'età matura a prediligere esclusivamente una vita fatta di ricordi e di scrittura, perché la giovinezza, come abbiamo già evidenziato, porta con sé il desiderio, seppur lieve, di vivere la vita all'esterno. Infatti nel capitolo intitolato *Fratello ragno, sorelle mosche*, il protagonista decide di rintanarsi nella sua casa di villeggiatura per scrivere in solitudine:

La casa di villeggiatura occupa uno sprone di roccia grigia, un trapezio di duecento metri quadrati a ridosso d'una conca d'erbe e sassi, fra cui corre un torrentello che si dà arie di fiume.

[82] Ivi, pp. 102-106.

[…]

Qui io sono venuto a vivere solo, in vacanza e castigo, con provviste per dieci giorni, dieci quaderni bianchi, due vocabolari, una radio a pile, una scacchiera tascabile, un presuntuoso fucile.[83]

La casa è arroccata come a voler sottolineare la maggiore protezione dovuta alla posizione e lo scopo di tale soggiorno è quello appunto di scrivere. Il legame tra la scrittura e la ricerca di spazi chiusi è evidente, inoltre le provviste sono prevalentemente legate all'azione della scrittura stessa. In questo capitolo non a caso le occorrenze del lemma "casa" si moltiplicano sia per sottolineare la solitudine che caratterizza l'edificio sia per evidenziare l'azione della scrittura che si consuma nella casa:

Salvo il ragno che ho detto, altre bestie non abitano la casa, il mio arrivo le ha messe in fuga. Una famiglia di topi doveva viverci, se credo alle pallottole d'escremento, secche qua e là; e, anche, come suole, lombrichi, scarafaggi, tarli.[84]

L'arrivo del protagonista ha messo in fuga tutti i possibili compagni di soggiorno, rimangono solo tracce di animali. Inoltre, il protagonista durante il giorno fa delle passeggiate nelle zone attorno alla casa per poi ritornare in essa e cominciare a scrivere, ripercorrendo quella dialettica dentro-fuori, arte-vita che abbiamo tracciato nel capitolo I; infatti scrive: «Di ritorno a casa, mi seggo al tavolino, scrivo, scancello».[85]

Analogo isolamento avviene nel capitolo *Carcere d'invenzione* in cui il professore, rimasto chiuso dentro la scuola, ha una reazione entusiasta a causa della sua claustrofilia. Quindi, si chiude dentro la biblioteca a sua volta, come faceva durante i castighi dell'infanzia nella soffitta degli zii. E, nella sezione finale di *Calende greche,* intitolata *Vecchiaia e morte*, leggiamo ancora:

La mia vita (quella di tutti) può leggersi come un'interminabile ricerca di nascondigli.[86]

[83] Ivi, p. 107.
[84] Ivi, p. 110.
[85] Ivi, p. 113.
[86] Ivi, p. 155.

Anche in questo romanzo lo spazio della scrittura e del benessere è rappresentato dagli spazi chiusi, in particolare dalla casa.

In *Qui pro quo* il lemma "casa" è prevalentemente accompagnato dall'aggettivo "editrice", ruotando le vicende dell'intero romanzo attorno ad una casa editrice e in particolare al suo proprietario, Medardo Aquila e alla sua segretaria, nonché io narrante, Agatha Sotheby.[87] Il composto lessicale tra il sostantivo "casa" e l'aggettivo "editrice" rimarca ancora una volta il legame esistente tra lo spazio chiuso e la scrittura, infatti la casa editrice è quello spazio chiuso in cui i libri vengono prodotti. In realtà lo spazio della narrazione della storia, o quantomeno la spazio in cui la narratrice, che è la stessa segretaria, elabora le vicende che avvengono alle Malcontente non è mai definito "casa", ma è l'alloggio che i padroni le hanno affidato per trascorrere tutti insieme la vacanze estive. Questo è scavato in una roccia, quasi a sottolineare la sicurezza dello spazio della scrittura e la stessa Agatha sottolinea la condizione d'isolamento che vive quando si trova nella sua stanza:

La notte piovve ancora, lungamente m'incupii a contare sui vetri i fili di pioggia, cancelli d'un ergastolo grigio che volentieri riconobbi per mio. Un lacrimoso striscione di svendite, che fra due cantoni sbatteva al vento con gli schiocchi d'un lenzuolo, mi ricondusse il pensiero alla mostra di Amos, alla folla presente. A Medardo che solo mancava, avvolto in un lenzuolo. Non m'usciva dalla mente, io che pure digerisco i ricordi come una iena i cadaveri. Naturale che i miei sogni ne fossero pieni, quando infine presi sonno, se che mi svegliassi di malumore, nemica del mondo.[88]

La stanza di Agatha è rappresentata come ingabbiata dai «cancelli d'un ergastolo», configurandosi quindi quale un luogo in cui domina la chiusura. Non solo tale prigionia è positiva, come lo è per Bufalino, ma permette alla memoria di

[87] A proposito del genere giallo e del connubio con una casa editrice Cesare Cases scrive: «Fatto sta che Bufalino ha deciso di invertire la tendenza italiana e di riconquistare al linguaggio letterario e barocchizzante il territorio perduto del giallo. Ciò può avvenire in un ambiente come quello evocato dal libro in cui la letteratura si allea all'industria culturale: il morto è un editore, gli altri personaggi sono suoi parenti o scrittore a vario titolo, compresa una signora che dirige una collana di gialli che si chiama "Il gatto e il canario" (non è uno sbaglio di stampa, bensì una forma secondaria di canarino che si trova ancora nel Tommaseo-Bellini)» (C. Cases, *Regressione gialla*, «Indice dei libri del mese», ottobre 1991).

[88] G. Bufalino, *Qui pro quo*, in *Opere 1989-1996*, cit., p. 300.

agire, di portare alla luce avvenimenti passati e contaminarli con la fantasia. Questo spazio della scrittura a sua volta è contenuto in un altro luogo delimitato, che è quello delle Malcontente.

Analogamente nel *Guerrin Meschino* il teatro del puparo è tanto la "casa" dell'eroe cavalleresco quanto il luogo in cui il puparo racconta le vicende di Guerrino. Inoltre, la casa che cerca il giovane cavaliere è quella dei genitori, ma egli si rende conto durante il tragitto di non essere più sicuro dello scopo di tante peregrinazioni. La casa servirà all'eroe a ricordare e raccontare, analogamente a quanto avviene nell'*Uomo invaso* a Don Chisciotte.

Lo spazio chiuso dell'ultimo romanzo pubblicato da Bufalino *Tommaso e il fotografo cieco* è descritto e spiegato dallo stesso autore in una intervista:

> L'idea di partenza è stata di descrivere una segregazione volontaria, una fuga dalle responsabilità e dalle sorprese del possibile […]
> Chi fugge è un giornalista, Tommaso Mulè, con ambizioni di scrittore, il quale si rintana nello scantinato d'un condominio borghese e da un finestrino di tolleranza osserva, come da una caverna platonica, le ombre della vita. Senonchè la vita si prende le sue rivincite coinvolgendolo in peripezie senza fine. Sino a quando il crollo del condominio conclude la vicenda, seppellendo l'eroe sotto le sue rovine.[89]

Lo stesso scrittore sottolinea il rintanamento del protagonista, che ha velleità da scrittore ed è il narratore del romanzo, e contrappone questo eremitaggio alle peripezie della vita che Tommaso si trova ad dover affrontare. Nella ricorrente dialettica tra il dentro e il fuori come spazi rispettivamente della scrittura e della vita, la casa di Tommaso, che in questo caso è un seminterrato in un condominio, ospita l'azione della scrittura del protagonista-narratore. Quindi l'io narrante Tommaso scrive nel sottoscala del condominio, luogo al riparo dall'esterno e pertanto protetto. La sua dimensione di scrittore rimane invariata per tutto il romanzo e in più passi della stessa narrazione Tommaso evidenzia il legame tra lo spazio chiuso della sua stanza e la scrittura:

[89] Intervista rilasciata a M. Collura, *Bufalino: la vita? Un patatrac*, «Corriere della Sera», 16 aprile 1996.

Un'occhiata è sufficiente per una stanza così piccola e disadorna. Il cassettone-comò che custodisce i miei panni s'addossa come sempre alla parete più lunga, in parallelo alla strada, cubico, liscio, arcigno come un blocco di ghiaccio; sul tavolo che lo affianca e soverchia riposano gli oggetti di pragmatica: un tagliacarte di vecchio acciaio Bufera e Merini; una radiolina a pile, un calamaio di bronzo, vuoto; la Olivetti professionale, i vocabolari, i sette libri della mia biblioteca, superstiti eroi contro Tebe, scampagnati re di un'armata di cenere.[90]

La descrizione minuziosa, l'esiguità dello spazio e la prevalenza di oggetti finalizzati alla scrittura confermano lo stretto connubio tra lo spazio chiuso e l'azione della scrittura, che abbiamo più volte riscontrato. Analizzando parallelamente i dati del formario, possiamo notare che in *Tommaso e il fotografo cieco* il numero delle occorrenze del lemma "casa" aumenta. In particolare il lemma viene usato spesso in relazione al condominio e viene pronunciato dalla maggior parte degli inquilini dello stabilimento romano (dal travestito al filosofo passando per Matilde). Significativa sembra essere la ricorrenza del lemma in relazione alla dimensione comunitaria che lo stabile nel suo complesso garantisce. A proposito della riunione di condominio il protagonista dice:

Sono le sole occasioni in cui tutti noi del palazzo, pur così disuguali, ci riconosciamo consanguinei, affiliati nella fuggevole connivenza d'una festa o d'uno spettacolo. A riprova che abitare in una casa comune può essere un modesto mastice di socialità, tal quale tra i crocieristi a bordo d'una nave o fra i pazienti che passano le acque a Salsomaggiore. Ci aiuta in questo il ripetersi dei rituali.[91]

La condivisione della casa condominiale garantisce un livello minimo di socialità che evita l'estremo isolamento, ma d'altra parte è nella solitudine della sua stanza che Tommaso riesce ad attivare il meccanismo della scrittura;[92] quando infatti la vita esterna irrompe nella sua solitudine metropolitana, Tommaso cessa di scrivere e si cala nella recita del mondo. Il protagonista sottolinea anche in un altro capitolo del romanzo l'importanza che riveste nella sua vita, seppur votata

[90] G. Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco*, in *Opere 1989-1996*, cit., p. 451.

[91] Ivi, p. 529.

[92] A tal proposito Nunzio Zago scrive che non «si realizza pienamente la funzione terapeutica affidata alla scrittura: lo suggerisce quel finale prevedibile ma ambiguo, quel patatrac del grattacielo costruito abusivamente, sotto le cui macerie, al lume d'una candela Tommaso Mulè continuerà a dedicarsi, non sappiamo ancora per quanto, al suo manoscritto» (N. Zago, *La soluzione è finale. Un gioco di inverosimiglianze in un palazzo metafisico*, «La Sicilia», 16 aprile 1996).

alla solitudine, una piccola dose di calore umano attorno a sé:

> Io in particolare, benché amorosissimo del mio esser solo, apprezzo assai che in un luogo deputato, con problemi comuni di gas, acqua, antenne, telefoni, una minuscola comunità mi si scaldi attorno: qualcuno a cui ricorrere in caso di mal di pancia o di crepacuore, con cui scambiare sul pianerottolo due chiacchiere sulla pioggia e il bel tempo... [...]
> Qui posso esercitare il mio sguardo senza paura, ogni passione rimane esclusa.[93]

Tommaso, nonostante la sua scelta di cambiare completamente vita e di rintanarsi nel suo seminterrato, cerca la vita attorno a sé, non solo per ricavarne un minimo senso di protezione, ma anche perché è nello sguardo rivolto al mondo, alle persone, che il factotum estrapola il materiale per la sua attività di scrittore. Abbiamo visto nel precedente capitolo di questo studio che nelle opere di Bufalino progressivamente lo spazio chiuso acquisisce sempre più importanza e che però parallelamente esso subisce le minacce dello spazio aperto circostante. Proprio per evitare il fuori Tommaso sceglie di abitare in una dimensione in cui al di là della sua camera isolata, esiste un perfetto campione di quell'umanità che diventa protagonista dei suoi romanzi. Il tentativo di Tommaso fallisce, perché poi verrà coinvolto nell'omicidio dell'amico Tir, ma la sua scelta sembra essere dettata dall'unione di due esigenza fondamentali per uno scrittore: la solitudine e l'osservazione della realtà esterna, esigenze che il condominio e il sotterraneo soddisfano. Infatti poche righe più sotto Tommaso a proposito dei vantaggi che comporta la sua sistemazione, parla inevitabilmente della scrittura, rivolgendosi direttamente ai lettori:

> Vi ho annoiato? Pazientate ancora un minuto, fra un minuto avrò finito. Poiché in verità a cercare di capirmi io ci provo da tutte le parti senza che mi venga mai meno il coraggio. Si scoraggia più presto un gatto che combatte con un gomitolo. Non saprei fare altrimenti, mi lusinga troppo guarire scrivendo. A costo di far esplodere, da luddista inesperto, le macchine del romanzo.[94]

Il narratore riconosce ancora una volta la funzione terapeutica della scrittura.

---

[93] G. Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco*, in *Opere 1989-1996*, cit., p. 513.
[94] Ibidem.

Anche Crisafulli, come Tommaso, trova il rifugio in cui scrivere all'interno del suo appartamento del condominio e proprio quando alla fine del romanzo viene svelato l'espediente del metaromanzo, non cambia lo spazio della narrazione. Infatti il 'reale' narratore scrive il romanzo non in mezzo al patatrac, che tra l'altro è il titolo del metaromanzo, ma all'interno del bugigattolo seminterrato, ennesimo spazio chiuso.

La tana, quindi è il luogo privilegiato per la scrittura, perché rappresenta uno spazio chiuso in cui domina la protezione:

> La tana come rifugio significa innanzi tutto il bisogno di essere soli, ma anche il bisogno di proteggersi dalle intemperie della vita, dalle intemperie della socialità, perché la socialità ha due aspetti. Un aspetto positivo, quando conforta la nostra angoscia di essere soli, uno negativo quando ci si stringe in una maglia, in un intreccio di rapporti sociali che può essere ed è spessissimo conflittuale.[95]

Bufalino, come i narratori dei suoi romanzi e delle sue opere in generale, ricerca una tana in cui rifugiarsi per scrivere, infatti in un aforisma di *Bluff di parole* leggiamo:

> Capire me stesso?' la mia "opera"? Vogliamo scherzare? Considero da sempre la storia come un cacciatore di cui sono la selvaggina. Il mio paese, la mia casa, la mia biblioteca, sono il covile dove mi nascondo.[96]

Il nascondiglio non solo è finalizzato ad un tentativo dello scrittore di proteggersi dalla vita, ma permette all'intimità di generare le *reveries*. Addirittura, procedendo per spazi concentrici, anche il quaderno diventa un nascondiglio e nella sua materialità ospita, proteggendola, la scrittura:

> Questo quadernaccio o scartafaccio dove per l'ennesima volta torno a sfogarmi, mi appare sempre più un parco giochi ideale, l'angolo meglio disposto ai passatempi della scrittura e alle fanciullaggini del pensiero. Qui posso più impunemente coltivare i miei vizi più cari: paradossi, ovvietà lugubri e gaie, tutto molto fluido, felicemente vado a zonzo sopra e sotto le righe.[97]

---

[95] G. Bufalino, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?,* cit., p. 162.
[96] G. Bufalino, *Bluff di parole*, in *Opere 1989-1996*, cit., p. 960.
[97] Ivi, p. 942.

La libertà che genera lo spazio chiuso del quaderno, e quindi della scrittura, è strettamente legata al parallelo senso di protezione. La casa, (così come tutti i luoghi chiusi che la rappresentano) è lo spazio della scrittura tanto dei narratori dei romanzi di Bufalino, quanto di Bufalino stesso. Lo spazio chiuso della casa può essere paragonato allo spazio chiuso della mente, infatti in *Shah Mat*, romanzo incompleto e pubblicato postumo, una occorrenza del lemma "casa" appare proprio quando il protagonista spiega in che modo avviene il processo della memoria:

> Che singolare vizio-virtù, il suo, di manipolare le sembianze del presente, ora retrocedendo ai propri principii, ora spostandoli profeticamente in avanti... Lo stesso dono, una specie di terzo occhio, che gli consentiva, davanti alla scacchiera, di riandare a memoria le sequenze della partita come d'anticipare gl'intrecci possibili d'ogni progetto avversario e di contrastarli. Si vuol dire meglio: una casa di due stanze era la sua mente, comunicanti attraverso una porta che apriva e chiudeva a piacere. Talchè bastava passare dall'una all'altra per commutare la vista in visione e viceversa. Col privilegio, stando sulla soglia come sul crinale d'una montagna, di escludere l'un versante a beneficio dell'altro o di confonderli entrambi in uno stesso miraggio.[98]

Il campione di scacchi riesce, come lo scrittore comisano, a contaminare i ricordi con l'immaginazione e la fantasia. Lo spazio del ricordo è la casa o il luogo chiuso che funge da essa. Bufalino sottolinea questa duplice valenza della scrittura in una intervista:

> Non ricordiamo mai quello che abbiamo realmente vissuto, lo trasfiguriamo. In sostanza un'opera è cambiare in sogno la realtà, ovvero ricordare […]
> L'uomo non è che una macchina ricordante che vede, stravede e non vede. L'opera d'arte nasce da questo vedere, stravedere e non vedere. È una mescolanza di visione e vista. La vista è la capacità fisica dell'occhio che realizza nel nostro cervello un'apparenza. La visione è una trasfigurazione di dati reali in qualcosa di allucinatorio.[99]

Vista e visione sono legate a filo doppio ai due aspetti della scrittura: realtà e immaginazione. Se lo spazio chiuso garantisce la sicurezza da cui si avvia il

---

[98] G. Bufalino, *Shah Mat*, in *Opere 1989-1996*, cit., p. 596.
[99] Intervista rilasciata a P. Treccagnoli, *L'officina siciliana,* «Il Mattino», 18 ottobre 1988.

processo di memoria che approda alla scrittura, vedremo adesso da quale marca spaziale è suggerito, invece, il processo d'immaginazione che contamina il ricordo e l'immagine della realtà vissuta. L'immaginazione è infatti, secondo Bufalino, «la pazza di casa».[100]

3 *Finestra*

Se da un lato i narratori di tutti i romanzi di Bufalino prediligono lo spazio chiuso perché in esso riescono a raggiungere l'intimità e il rifugio che consentono agli stessi di dar vita alla scrittura, dall'altro i medesimi narratori non vogliono essere imprigionati in uno spazio, ma solo protetti da questo. Per tale motivo tanto lo scrittore quanto i suoi personaggi-narratori scelgono come luogo della propria scrittura un ambiente chiuso in cui è sempre presente una apertura verso l'esterno; in primo luogo la scelta ricade sulle finestre, ma vengono inglobate in questa ricerca del fuori anche 'varianti' di esse, quali verande, balconi, etc.,[101] seppur nella dovuta differenza di significato che esiste tra queste forme di apertura. Lo stesso professore comisano in *In corpore vili* descrive il suo spazio della scrittura sottolineando la necessità tanto di un luogo chiuso, in cui può mettersi in moto la memoria, quanto di uno sfogo verso l'esterno, da cui spesso prende spunto l'immaginazione che, contaminando il ricordo, completa la narrazione e quindi la

[100] G. Bufalino, *Il malpensante,* in *Opere 1981-1988*, cit., p. 1030.

[101] Sebastiano Aglianò giustifica la presenza massiccia di aperture nell'architettura siciliana con motivazioni culturali: «Qui si tende sempre più a uscire dallo spazio casalingo e nessun invito riesce più persuasivo di un cielo eternamente splendido, di un clima che non conosce soste nel prodigare i suoi doni a chi vive all'aria aperta. Anche l'edilizia mostra chiaramente lo sforzo di prolungare la casa all'esterno: il "balcone" sostituisce normalmente la finestra; le terrazze si protendono volentieri alla vista, come se anche nei momenti di riposo meditativo non si volesse perdere del tutto il contatto col mondo della strada. I nuovi palazzi moderni, dalle lunghe file di finestre, come tante colombaie, non sono destinati ad attecchire; il siciliano vi dirà che, quando si affaccia a una di quelle finestre, sembra che le sue ginocchia siano inconsapevolmente agitate contro il muro divisorio, il quale non vuol cedere e ostinatamente lo respinge entro lo spazio tiranno dell'abitazione. Nei momenti di massima calura estiva, ai primi tepori primaverili, durante i lunghi mesi dell'autunno il balcone può avere il suo posto preciso nelle consuetudini giornaliere del siciliano, rappresenta la via di uscita della noia casalinga, il mezzo per gustare le gioie della propria dimora senza sentirne l'oppressione. Se passate da una via stretta, avete l'impressione che gli edifici vi cadano addosso sotto il peso delle appendici laterali di balconi e di terrazze; ma in definitiva nulla è così affabilmente caratteristico quanto questi grappoli di pietra, di ferro, di fiori e di corpi umani sospesi nel vuoto e fuoriuscenti dalle pareti come in disperata ricerca del filo conduttore che ci unisce al resto dell'umanità. C'è nel siciliano un bisogno continuo di vedere e di esser visto, di far partecipi gli altri dei suoi avvenimenti, di raccogliere amicizie, di crearsi un ambiente di consensi e dissensi» (S. Aglianò, *Questa Sicilia*, Venezia, Corbo e Fiore, 1982, poi in G. Bufalino - N.Zago, *Cento Sicilie,* cit., pp- 211-212).

scrittura:

> Quanto agli orari e alle occasioni, obbedisco a usanze ormai annose: dalle otto alle undici di mattina; non a tavolino, però, bensì su una poltrona dello studio, a fianco d'una luminosa finestra. Scrivo appoggiando il foglio su una tavoletta di legno, che reggo con la sinistra. Freddoloso come sono, tengo (fin quasi a maggio, almeno) un plaid sulle ginocchia.[102]

Innanzitutto il primo aspetto che salta subito agli occhi è la limitazione temporale e spaziale che Bufalino impone all'azione della scrittura. Un altro elemento fondamentale è la finestra, essa è la soglia tra il dentro e il fuori, infatti la sua benefica presenza è in stretta relazione con la chiusura dello studio. La finestra esiste per guardare fuori, non per guardare dentro, «semantizza lo spazio facendolo diventare paesaggio».[103] Gaston Bachelard a proposito dell'importanza della finestra scrive:

> Temi particolari come quello della finestra assumono tutto il loro significato quando si coglie il valore centrale della casa. Siamo a casa nostra, nascosti, guardiamo fuori. La finestra nella casa di campagna è un occhio aperto, uno sguardo rivolto alla pianura, al cielo lontano, al mondo esterno in senso profondamente filosofico. La casa dà all'uomo che sogna dietro la finestra (e non alla finestra), dietro la piccola finestra, dietro l'abbaino della soffitta, la sensazione di un esterno, tanto più diverso dall'interno quanto maggiore è l'intimità della sua stanza. La dialettica dell'intimità e dell'Universo sembra farsi più precisa grazie alle impressioni di essere nascosto che vede il mondo nella cornice della finestra.[104]

L'intimità della casa assicura la creazione di *reveries*, le quali precedono la scrittura e generano benessere, ma la finestra dà all'uomo la possibilità di guardare il mondo da un luogo protetto, in cui è consentito spiare senza essere visti. Eugenio Turri a tal proposito e nell'ambito di un ricco studio sul paesaggio come teatro scrive:

> Capimmo che il paesaggio non è soltanto, come lo intendono i geografi, lo spazio fisico costruito dall'uomo per vivere e produrre, ma anche il teatro nel quale ognuno recita la propria parte facendosi al tempo stesso attore e spettatore. Questo nel senso greco di *théatron*, derivato

[102] G. Bufalino, *In corpore vili,* in *Come si scrive un romanzo*, a cura di M. T. Serafini, Milano, Bompiani, 1996, p. 8.
[103] A. Carta, *Una casa visitata dai ladri*, cit., p. 94.
[104] G. Bachelard, *La terra e il riposo*, cit., p. 97.

da *thàsasthai*= contemplare, guardare lo spettatore, che rimanda alla posizione in cui si trova l'uomo quando, uscito fuori dalla mischia del vivere, dopo aver lottato, operato, costruito, si pone a guardare il campo di battaglia o, secondo la metafora di Lucrezio, ponendosi sulla riva a guardare un naufragio. Ciò accade non soltanto quando, giunti ad una certa età, ultimati i grandi impegni, si riguarda indietro alla propria vita e al proprio operato, ma anche in tanti momenti della propria esistenza, per giudicare e capire il senso del proprio agire, come soste necessarie, in condizione di tranquillità, nel senso tedesco di *Gemütlichkeit*, detto di colui che guarda alla finestra di una casa ben protetta le battaglie furibonde che si svolgono fuori.[105]

In linea con quanto abbiamo ipotizzato nel precedente capitolo, Turri sottolinea la valenza teatrale del paesaggio, in cui ciascuno di noi agisce da attore e da spettatore. Analogamente Bufalino e i narratori dei suoi romanzi recitano nel teatro del mondo, in particolare durante la giovinezza, ma poi sentono forte il bisogno di rintanarsi in un rifugio sicuro e, guardando dalla finestra, riflettono su quanto hanno fatto, sulle loro azioni. Essi prima agiscono recitando una parte all'esterno, poi si rinchiudono in una casa e dalla finestra rielaborano le proprie gesta e infine le raccontano. Tenendo presente che i personaggi-narratori di Bufalino usano il fuori come serbatoio di avventure da rimaneggiare in luoghi chiusi attraverso la scrittura e che la casa e gli edifici che assumono tale valore rappresentano il luogo chiuso per eccellenza adatto alla scrittura, adesso si vedrà come le finestre consentono allo scrittore Bufalino e ai narratori dei suoi romanzi di mantenere, seppur nella conquista del luogo chiuso, un legame con il fuori, un ponte con il mondo esterno. La finestra permette la rielaborazione del vissuto esterno nella sicurezza di un nascondiglio, essa favorisce l'immaginazione-ricordo attraverso l'azione dello spionaggio. A tal proposito Bufalino scrive:

La finestra è aperta sull'orto, la lampada fa chiaro da sinistra, come consigliano gli oculisti. E sul foglio immacolato la penna va su e giù facile, senza rimorsi; il polso che la incalza, la mente che la governa, paiono alacri ben disposti.[106]

---

[105] Eugenio Turri scrive inoltre: «Questa posizione di spettatore insegna a capire meglio il senso e il significato dell'agire, di cogliere ciò che non si può cogliere quando si è nella mischia, e di capire meglio qual è la via migliore da seguire nel percorso della storia. Riferita al paesaggio, la metafora è utile per rendersi conto che solo smettendo di agire e soffermandosi a guardare da spettatori si può cogliere il senso che la nostra azione ha nella natura ed operare di conseguenza» (E. Turri, *Il paesaggio come teatro*, cit., pp. 27-28).

[106] G. Bufalino, *Cere Perse* (*Le ragioni dello scrivere*), in *Opere 1981-1988*, cit., p. 821.

La costante presenza della finestra nei contributi bufaliniani che si occupano degli aspetti della scrittura sottolinea l'importanza che assume la suddetta marca spaziale. Inoltre leggiamo:

> Queste parole di un moribondo di provincia
> chiunque abbia scelto di somigliargli,
> col viso contro i vetri, fisso a guardare nell'orto
> un albero teatralmente morire.[107]

Ritorna l'immagine del poeta schiacciato contro i vetri, quindi collocato in uno spazio interno, mentre lo sguardo si proietta verso l'orto e verso l'albero, collocati invece all'esterno. Dall'interno l'io lirico osserva un «albero teatralmente morire», il quale evidenzia la dimensione teatrale dell'esterno a cui abbiamo già accennato.

Dopo aver accertato l'importanza che riveste la finestra per l'azione stessa della scrittura, si passerà in rassegna il valore che l'immagine della finestra (o delle aperture che ne ripropongono la funzione) possiede nell'intera produzione narrativa e poetica di Bufalino. A tale scopo analizzeremo il lemma "finestra" sia attraverso i dati del formario, sia attraverso quelli della concordanza. Nel primo la forma al singolare del lemma ricorre 89 volte e 25 volte la forma al plurale. Nella concordanza il lemma, invece, ricorre 5 volte.

In *Diceria dell'untore* il lemma "finestra" è accompagnato da un altro lemma importante, "veranda": a livello spaziale la finestra permette solo di guardare fuori, è uno strumento per spiare la vita tra quattro mura protette, la veranda, invece, consentendo a tutto il corpo di occupare una posizione intermedia tra il dentro e il fuori, rappresenta quasi un luogo di passaggio, sembra costituire un allargamento del concetto di porta, di cui ci occuperemo nel prossimo paragrafo. Questa marca spaziale in tutto il romanzo collabora alla funzione 'intermedia' della finestra e, pur trasmettendo un senso di protezione, tipico dello spazio chiuso, consente lo sguardo verso l'esterno: essa sembra rivestire il ruolo della finestra nello studio

[107] G. Bufalino, *L'amaro miele,* in *Opere 1981-1988*, cit., p. 765.

della casa di Bufalino. Infatti fin dalle prime pagine la veranda appare come spazio della riflessione, dello sguardo verso fuori. Questa proiezione all'esterno può anche avvenire attraverso percezioni sonore:

> Bastava talvolta, tra sonno e veglia, un fischio di treno addolcito dalla distanza, oppure il cigolio dei carri di zolfo in fila per la collina, e si balzava col cuore in tumulto, seduti sul letto, a origliare le invidiate informazioni e leggende di quella stella infedele in cui s'era trasformata la terra. Che cosa racconta un treno, un carro che va, fra bivacchi e lune sull'aia, lungo profumi d'aranci e paesi, in una notte d'estate? Niente, eppure so di occhi sbarrati nel buio, che non avevano altra vacanza se non di sorprendere, al seguito di quelle ruote, qualche guizzo di vita durante la via: un vecchio che prende il fresco, due teste che si parlano sotto il lume della cena...
>
> Si tornava dall'immobile viaggio più lieti, più tristi, chi può dirlo, e tuttavia non delusi del nostro bottino di nuvole, l'unico che la sorte non aveva facoltà di vietarci.[108]

Non c'è solo il tentativo di catturare il mondo fuori, spiandolo attraverso le finestre, che nella Rocca si trasformano in verande, ma c'è anche la volontà di far proprio il rumore del mondo e con esso fantasticare su una vita troppo distante dalla dimensione di untore. Inoltre, il protagonista trascorre con il Gran Magro molto tempo all'interno della veranda:

> Uscivamo a bere sulla veranda, io anima, lui condottiero e arcidiavolo, fra sedie a sdraio nere di corpi distesi e sussurranti, dinanzi alla pineta che non stormiva, quasi, e nascondeva la lama di mare, laggiù.[109]

Sebbene per guadagnare due posti nella veranda i due uomini debbano «uscire» dal rifugio dell'edificio, il loro sguardo si proietta verso la pineta che quasi nasconde il mare,[110] il quale appare lontano dalla loro dimensione esistenziale e spaziale. Nonostante il lemma "finestra" ricorra più di una volta nella porzione di romanzo ambientata nel sanatorio, è la veranda ad essere privilegiata nel suo essere fonte di immaginazione e luogo di riflessione intermedio tra dentro e fuori; d'altra parte, quando il protagonista e Marta fanno delle escursioni cittadine o addirittura fuggono, è l'immagine della finestra a ritornare prepotente:

---

[108] G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 20.

[109] Ivi, p. 15.

[110] Per quanto riguarda il cronotopo del mare cfr. M. Cohen, *Il mare,* in F. Moretti, *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi, IV*, cit., pp. 429-447.

La camera della locanda era più vasta di quanto ci potessimo attendere e con un balcone aperto ai sussurri della campagna e al mare lontano, già tutto lustro di un fosforo di nottiluche. [...]
Marta non si muoveva dal riquadro della finestra di fronte al mare.[111]

Quando i due escono dalla Rocca ed hanno la possibilità di guardare il mondo e in particolare il mare, non riescono a trattenersi dal farlo. Marta sa che la sua morte è imminente e non vuole perdersi nessun frammento del mondo, spia il mare e la natura dalla finestra, riflettendo sul suo percorso e rimanendo così protetta tra le mura della locanda.[112] Anche dopo la morte di Marta, il protagonista continua a guardare fuori:

Infine le voltai le spalle, mi feci alla finestra a guardare il lido, dove non c'era anima viva, salvo quel ragazzo di prima, come mai non era andato a dormire, che giocava con l'ombra di una barca in secco. Alzai la fronte. Che rotonda moneta, lassù, la luna. E i colori e le ombre che ne piovevano, bianchi e neri di una pellicola muta, come davano alla scena l'inverosimiglianza di una neve sognata.[113]

Al protagonista non resta altro che accettare il suo secondo ingresso nella vita, nel mondo e comincia a farlo spiando lo stesso. Poi, tornato alla Rocca, prima di abbandonare definitivamente il sanatorio si affaccia di nuovo alla sua finestra:

Alla finestra la Conca d'Oro appariva colma di nebbia, a perdita d'occhio. Schiacciai invano sui vetri la fronte per guardare commemorativamente il giardino. Troppo denso l'untume che la foschia ci aveva spalmato sopra, e su cui, prima di andarmene, rifeci il gioco di Marta, scrivendo, con un dito, il suo nome al centro di un pungente quadrato di croci.[114]

Dopo questa riflessione, il protagonista decide di rituffarsi nel mondo fuori e di vivere e recitare quella vita che fino a quel momento aveva solo spiato.

---

[111] G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 116.

[112] Ancora Turri spiega il processo di selezione dello sguardo: «L'operazione di discernimento degli elementi costitutivi si affida alle capacità della nostra percezione. Essa non è mai casuale, caotica, semplicemente accumulatrice, ma è guidata dalla ragione. La quale gerarchizza gli oggetti, li seleziona attribuendo ad essi un'importanza maggiore o minore, una collocazione più o meno funzionale nel contesto. Ossia il nostro guardare il paesaggio "non è mai mera contemplazione del mondo, ma è un processo selettivo nel quale l'attore raccoglie indicazioni sul modo in cui, nel suo rapporto con il mondo, deve agire per soddisfare i suoi bisogni o interessi" (Morris, 1954)» (E. Turri, *Il paesaggio come teatro*, cit., pp. 169-170).

[113] G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 131.

[114] Ivi, pp. 139-140.

Il lemma "finestra" appare anche nella raccolta di poesie *L'amaro miele* e assume il medesimo significato assunto nel romanzo d'esordio *Diceria dell'untore*. La prima occorrenza ricorre in una poesia che non a caso s'intitola *Per un sogno antelucano*, quasi a voler sottolineare il legame esistente tra la finestra e l'immaginazione che la presenza di questa apertura genera in un luogo chiuso:

> Ai battifredi della notte un cavallo
> di pietra caracolla, con un nitrito sconvolge
> le bonacce del sonno, i turni della tosse
> nella corsia, rinfocola la postrema segreta.
> Basta il filo dell'alba per ammansirlo,
> per farne una fantasima, un suggerito delirio,
> per imporci una volta di più
> quel fremito di fosche fronde, nottola
> o vanessa nella tagliuola dell'occhio,
> e sempre, alla finestra, l'inflessibile
> spera del tutto, l'eterno, compatto,
> sordocieco universo.[115]

La collocazione spaziale dell'io poetico è la medesima del narratore del romanzo precedente, ossia una corsia d'ospedale, contraddistinta dal suono della tosse in una fredda notte. L'immagine del cavallo si sposa con la dimensione onirica che la notte stessa facilita, ma che è prevalentemente costituita dal materiale sonoro proveniente dalla finestra. L'apertura favorisce l'immaginazione, perché è ancora una volta ponte con l'esterno, con «l'eterno, compatto, sordocieco universo». È proprio questa infiltrazione mediata dalla finestra a favorire la dimensione onirica. Analogamente, avviene in *Risorgimento*:

> Mai dunque della vita
> finirò di stupirmi,
> gioco e chiara finestra
> a cui spione m'affaccio
> Sento così rinascere
> dal velo del diluvio
> il rumoroso e caro
> disordine del mondo;

---

[115] G. Bufalino, *L'Amaro miele*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 732.

e le stillanti razze
dei colori, la scalza
primaticcia ragazza,
mi tornano a parlare.[116]

La vita in questa poesia addirittura diventa una «chiara finestra» dalla quale l'io lirico si affaccia per guardare il mondo e sentire il suo rumore. In questa lirica rimane invariata la presenza dello spazio chiuso che custodisce tanto la finestra quanto chi ad essa si affaccia. Inoltre dall'atto di affacciarsi al mondo si genera il titolo della poesia stessa, il risorgimento. Il mondo ricomincia a parlare al poeta, che a sua volta ricomincia a scrivere.

Infine, un'altra occorrenza del lemma in questione porta con sé un significato importante, pur mantenendo invariato quanto abbiamo già osservato. La scena è quella di un paese in festa e di uno scapolo che, rivolgendosi ad una donna, riflette:

Come vorrei comprare
a peso d'onze le guardate ladre
così maldestre e destre,
e da lontano il tuo nome gridare
alla mia vecchia madre
che aspetta e ride dietro la finestra![117]

La posizione spaziale della madre è la stessa di quella abituale dell'io lirico: la madre attende il figlio che, invece, vive la festa del paese e il trambusto amoroso. Il tema della maternità, come abbiamo già osservato, è tanto legato alla scrittura quanto legato ai luoghi chiusi in cui avviene la scrittura.[118]

Il tema delle madri alla finestra che attendono i figli, i quali a loro volta vivono all'aperto la loro giovinezza, ritorna nei primi capitoli di *Argo il cieco.* Il narratore

[116] Ivi, p. 769.
[117] Ivi, p. 778.
[118] Cfr. l'intervista che Bufalino immagina di fare a sua madre, in cui lei, su richiesta del figlio, racconta l'incontro con il padre Biagio, non a caso avvenuto ad un funerale e poi riproposto davanti ad un uscio mediante la poetica dello sguardo. Inoltre, racconta al figlio la sua infanzia priva di giocattoli e la sua propensione all'immaginazione fin dalla tenera età (G. Bufalino, in *Cere Perse* (*Intervista a mia madre*), in *Opere 1981-1988*, cit., pp. 1278-1282).

anziano rievoca le notti felici della sua giovinezza e contaminando i ricordi li fa diventare sogni:

Notti, notti colme d'estate, mentre si torna dalla Sorda dopo la veglia; e sulla campagna d'ulivi e carrubi pende ancora un'adunca luna, seminandola di toppe bianche come cotte di monacelle; e le coppie di ragazze a braccetto coi cavalieri prolungano fra siepe e siepe inusitate figure di ballo, e si allacciano, si slacciano, secondo un viavai tenero e sazio che alle soglie del paese si sfrangia in cicalecci, saluti, moine di mano furtive; e le terribili madri che aspettano alla finestra sentono una blanda spuma di sonno illanguidirle al perdono.[119]

Il protagonista vive le sue notti d'estate all'esterno, nel mondo, nel paese e di contro le madri, che ormai possono solo attendere e ricordare, come fa il narratore anziano nella camera di un albergo romano, guardano dalle finestre il mondo fuori e, in una dimensione simile a quella del sogno, perdonano i ritardi dei figli. Se la giovinezza è il tempo in cui si agisce e si recita fuori, la vecchiaia è il tempo in cui si attende e si ricorda in uno spazio chiuso o si contaminano i ricordi con l'immaginazione davanti ad una finestra. Anche i due protagonisti del romanzo, nonché narratori, sono spazializzati in modo diverso a causa della loro differenza d'età:

Il libro ha un doppio protagonista ch'è la stessa persona, giovane e vecchia. Si racconta il loro duello a distanza, il battibecco fra un vecchio e il fantasma della sua gioventù. C'è un doppio "io narrante", un io che si sdoppia in immagini ora patetiche o tragiche ora farsesche. Doppio è altrettanto il registro stilistico, fra musica e dissonanza; doppia la cronologia, fra l'anno felice, il 1951, favoleggiato nella memoria, e il 1984, l'oggi reale, scandito dalla sinistra profezia orwelliana, ma molto più dalle urgenze della vecchiaia.

Doppia è la topografia, fra Modica barocca e lieta e un'insolita Roma invernale e disperata.[120]

Innanzitutto è lo stesso Bufalino ad attribuire tanta importanza allo spazio di ambientazione del romanzo e alle due città. Inoltre, mentre il giovane agisce in un luogo aperto, perché appunto vive, il vecchio si accontenta di una vicevita, della memoria e quindi della scrittura e non può che scrivere nella protezione di un luogo chiuso.

---

119 G. Bufalino, *Argo il cieco*, in *Opere 1981-1988*, cit. p. 247.

120 G. Bufalino, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, cit., pp. 66-67.

Inoltre, in *Argo il cieco,* come abbiamo già detto, c'è una continua contaminazione tra spazi aperti e spazi chiusi di Modica, c'è un continuo dialogo a distanza tra i personaggi, attuato per mezzo di finestre, balconi, persiane socchiuse, etc. Questa preponderanza di marche spaziali deriva anche dalla incisiva teatralità del comportamento di tutti i personaggi che agiscono a Modica. Infatti, quando il professore in trasferta desidera scrivere versi d'amore rintanato nella sua stanza, ma la proprietaria della pensione disturba la sua quiete, egli decide di recarsi al bar:

> Finivo allora con l'andarmene al bar, a sedere dietro un tavolo tutto mio, donde alzando gli occhi, mi si spiegasse davanti servizievole e multiplo, il cinema della città. Non c'era per me migliore scrittoio, e palco, e salotto, e occasione di sodalizi; […]
>
> Un teatro era il paese, un proscenio di pietre rosa, una festa di mirabilia. E come odorava di gelsomino sul far della sera. Non finirei mai di parlarne, di ritornare a specchiarmi in un così tenero miraggio di lontananze; di rivedermici quando la mattina uscivo incontro alle peripezie della vita, offerto alla vita intera, ai suoi colpi di dadi e profusioni di risa e pianti, e concerti e campane.[121]

Anche il bar, come la camera, rappresenta un luogo chiuso da un lato, ma dall'altro è un teatro, un cinema, nonché un luogo privilegiato per la scrittura, proprio perché, seppur protetto, si affaccia sul teatro del mondo e da esso si può spiare la vita degli altri.[122] Ancora una volta la scrittura avviene nei luoghi chiusi, ma necessita di finestre, qualunque esse siano, sull'esterno. La scena del teatro, in questo caso, non è solo osservata ma anche creata attraverso la scrittura, quindi il protagonista veste i panni sia del pupo che del puparo, sia dell'attore che dello spettatore. Il narratore vecchio trae dalla memoria di quegli anni e dalle azioni del

[121] G. Bufalino, *Argo il cieco*, in *Opere 1981-1988*, cit., pp. 244-245.

[122] A proposito della spiccata presenza dell'elemento teatrale in questo romanzo cfr. quanto scrive Marina Paino: «Pur nel più implicito e incalzante riferimento di questo secondo romanzo alle mistificazioni di natura letteraria di un io scrivente, precocemente e paritariamente invecchiato tanto dalla vita quanto dai libri, le metafore della teatralità non vengono meno, e come palcoscenico era stata la Rocca, così ora "un teatro era il paese, un proscenio di pietre rosa, una festa di mirabilia". A somiglianza dell'io scrittore ormai vecchio e malato che nel trasformarli in letteratura altera e inventa i propri ricordi, anche l'io giovane protagonista di quella scrittura e di quelle falsate memorie dichiara con convinzione che "non è soltanto bello viverla la vita. È bello quasi altrettanto fingere e mentirsi di viverla", in una sovrapposizione che diviene quasi cortocircuito allorché l'io anziano si trova a riflettere (in una improvvisa intromissione al di fuori dei capitoli bis) sul suo antico desiderio di vincere la *routine* del quotidiano assumendo una "parte, anche da semplice spalla", nell'esuberante commedia dei rocamboleschi amorazzi paesani» (M. Paino, *La recita di un bluff*, in *Dicerie dell'autore*, cit., p. 119).

suo giovane alter ego, una grande felicità, ricorda la spensieratezza di affacciarsi alla finestra e richiama alla mente le sue alunne, intente a guardare dalle vetrate della scuola il mondo fuori:

La finestra di Isolina era buia, di fronte a me, ma sembrava nel buio odorare del suo sonno e contenerlo affettuosamente, come una bomboniera un confetto. Io aspettavo, prima di andare a dormire, la ronda dei musicanti barbieri che sarebbe passata fra poco e che non si poneva domande ma dedicava, con professionale equanimità, ad ogni sonno di bella lo stesso sospiro di serenata.[123]

I personaggi interagiscono tra di loro mediante le finestre, si spiano, si osservano, immaginano cosa succeda al di là della finestra. In un 'a parte' dell'autore è ancora una marca spaziale che provoca ricordi, fantasie, malinconie:

Immagino una sentinella antica, seduta presso le braci del suo bivacco, con gli occhi e orecchi d'essa aspetto il macedone o il trace che m'ucciderà; poi subito, e duemila anni dopo, sporgo da un davanzale austriache malinconie.[124]

La finestra, anche quando sembra rivestire un altro ruolo, consente lo spionaggio:

Al principio del niente
fu la luce e l'idea,
palinsesto, cibreo
oscuro della mente,
creato che si crea
ininterrottamente...

Stavo sul letto a ponzare il seguito, quando Madama:

Mimosa, Mimosa,
quanta malinconia nel tuo sorriso...

intonò con voce di gola, e si pettinava frattanto, specchiandosi negli inattendibili vetri della mia finestra. Abitudine con la quale ero stato in guerra sin dal principio, ma che le consentiva di soddisfare nello stesso tempo due eterogenei doveri e piaceri: la mattutina cura della persona e la curiosità per le faccende del prossimo attraverso un occhio di bue naturale fra due graste di petrosello.[125]

---

[123] G. Bufalino, *Argo il cieco*, in *Opere 1981-1988*, cit., pp. 320-321.
[124] Ivi, p. 313.
[125] Ivi, p. 282.

Mentre il protagonista declama dei versi nel chiuso della sua stanza, Madama spia fuori. Inoltre come il giovane professore protagonista delle vicende modicane spia la vita dalle vetrate, finge di viverla per poi scrivere di essa, così il vecchio in trasferta a Roma desidera, dalla medesima posizione, ricordare la sua giovinezza, reinventarla e raccontarla. La comune stagione esistenziale del professore e delle allieve crea il medesimo desiderio:

> Sbirciavo dietro le vetrate, rabbiosamente, l'aria schiarirsi al sole delle nove e un quarto, e da uno squarcio di maltempo irrompere nell'aula e danzare un raggio ironico di sole. "Scuola a catinelle", dunque; ma le distraeva, dalla via, qualunque inezia: la strombettata galante d'un autobus, più o meno perentoria secondo la petulanza della gioventù dell'autista; oppure alla finestra, dopo il picchio della pioggia, l'altro, poco diverso, dei passeri, più bisognosi d'asilo che curiosi di Pier delle Vigne.[126]

Dalla finestra si vede il mondo fuori, che la giovinezza spinge a vivere attivamente, ma l'atto di spiare il mondo esterno inevitabilmente porta con sé la tendenza a fantasticare, ad immaginare, attività primarie nell'atto della scrittura, attività addirittura pericolose:

> Ancora oggi tutto quanto contiene una minaccia m'attira. Persino il fantasticare, questo spasso mio del teatro ad occhi chiusi, sono felice ogni volta che posso pervertirlo in un rischio della mente. Quasi volessi emulare da fermo il sonnambulo che passeggia su un davanzale largo due palmi e ripeterne nel pensiero le fatali anestesie.[127]

La minaccia è collegata al fantasticare che, come sappiamo, è una delle due componenti fondamentali della scrittura bufaliniana. È la fantasia che contamina i ricordi e li trasforma in racconti. L'immagine del sonnambulo sottolinea la dimensione onirica dello scrittore e la presenza del davanzale evidenzia il rapporto tra la marca spaziale a cui ci stiamo riferendo e l'immaginazione.

Nella raccolta di racconti *L'uomo invaso* l'immagine della finestra continua ad essere ricorrente fin dal primo racconto che dà il titolo all'intera raccolta. Vincenzino La Grua, ormai ospite di un ricovero per malati di mente, raggiunge la

[126] Ivi, p. 249.
[127] Ivi, p. 264.

felicità guardando fuori dalla finestra e immaginando cosa gli riserverà il futuro, ma prima di raggiungere questo stato di benessere, la finestra rappresentava per lui solo un contatto tra un luogo chiuso e il mondo:

Io mi sveglio al mattino e, svegliandomi, mi affratello a tutti gli altri che aprono gli occhi nel mondo, titolari come me di un odore, di una faccia, di una memoria. Pure nello stesso tempo, se m'affaccio alla finestra grido: "Vincenzo, Vincenzo La Grua!", non v'è nessuno laggiù che sollevi la testa e riconosca nella mia voce, le sillabe del nome che chiamo appartengono solo a me, a questo unico, solitario, esclusivo, irripetibile dio.[128]

Il contatto con il mondo che si ottiene attraverso la finestra non è una comunione con esso, ma al contrario uno spionaggio, non c'è risposta da parte del mondo, l'esistenza della realtà attorno alla solitudine non allevia il senso stesso di isolamento esistenziale. Vincenzino La Grua riuscirà a scrivere di se stesso solo quando sarà ricoverato in manicomio e potrà ricordare le sue atipiche vicende e immaginare, guardando fuori dal davanzale, la sua vita futura. Anche il protagonista di *Morte di Giufà* alloggia in un rifugio che possiede un piccolo occhio sul mondo:

Giufà scivola dal suo rifugio. Il buio è ancora pesto, secondo quel che si vede dalla finestra piccola del fienile.[129]

Da questo spazio privilegiato Giufà comincia a ricordare la propria vita, a passare in rassegna le vicende che ha vissuto e poi si lascia trasportare dai sogni. Lo spazio in cui hanno libero gioco memoria e immaginazione è sempre caratterizzato dalla chiusura e da un'apertura verso l'esterno.

Nel racconto intitolato *Le visioni di Basilio* il protagonista deve stare recluso in un fortilizio in condizione di solitudine, a guardia di tutte le carte più nobili del mondo. Questo stato di isolamento però non dispiace a Basilio, anche perché lo spazio chiuso in cui vive per un nobile scopo è dotato di una finestra sul mondo:

---

[128] G. Bufalino, *L'uomo invaso (L'uomo invaso),* in *Opere 1981-1988*, cit., p. 404.
[129] G. Bufalino, *L'uomo invaso (Morte di Giufà),* in *Opere 1981-1988*, cit., p. 439.

A Basilio quei guizzi neri nel cielo, quel ribollire bianco laggiù, come li mirava dalla finestra, notificavano un presagio, forse un annunzio, di risorgimento. Presto buone nuove giunsero dalla capitale del Mondo e lui le udì attraverso la grata, il flagello volgeva alla fine. Gli dispiacque, s'era affezionato alle chimere del suo leggio.[130]

La finestra lascia scorgere a Basilio il cielo, ma la sua condizione di clausura è per lui una condizione di felicità, perché gli premette, come a Bufalino, di vivere nel modo da lui privilegiato, scrivendo, leggendo e immaginando. Ma la fantasia delle visioni di Basilio mistifica a tal punto la realtà, che il protagonista è costretto ad uccidersi, non a caso lanciandosi dalla finestra. La morte avviene fuori dalle mura protettive del fortilizio e attraverso il ricorrente contatto col mondo. Ne *L'ultima cavalcata di don Chisciotte*, il celebre protagonista, ormai stanco di viaggiare e vivere avventure per il mondo, nella strada per casa fa un sosta per riposarsi in una locanda, come se la dimensione claustrofila e la rimembranza del passato costituissero un unico spazio adatto all'appropinquarsi della morte:

Si riscosse ch'era in un letto della locanda, accanto a una finestra donde si scorgeva un pezzo di cielo e un angolo di cortile, con fantesche affaccendate a spiumare un'oca, altre armate di secchi e garrule attorno a un pozzo. Nessuno nella stanza, e il cavaliere si sentì sollevato. […]

Così vestito, s'accostò ai vetri per meglio osservare e scorse, in quella, le froge di Ronzinante di sotto la finestra levarglisi incontro, e udì dalla corte un nitrito amico echeggiare dentro la stanza […]

E immaginò che erano profusioni di fiori, trofei di gelsomini e di gigli di monti crollanti, sfasciati da un intero sospiro, un intenerimento o tepore, donde sorgive nascessero, e tormenti di primavera...[...]

Ora so veramente chi sono: una memoria e una forza di giornate famose... e quante ve ne potrei raccontare.[131]

Prima di tutto dobbiamo osservare la collocazione spaziale di don Chisciotte, un eroe abituato agli spazi aperti e alle avventure: lo spazio chiuso di una stanza in una locanda. All'interno di questo rifugio dalle sofferenze e dalla stanchezza l'eroe si sente rincuorato dalla sua solitudine protetta e anche in questo contesto appare una finestra, attraverso la quale il cavaliere guarda il cielo, le nuvole e immagina.

---

[130] G. Bufalino, *L'uomo invaso (Le visioni di Basilio),* in *Opere 1981-1988*, cit., p. 475

[131] G. Bufalino, *L'uomo invaso (L'ultima cavalcata di don Chisciotte),* in *Opere 1981-1988*, cit., pp. 506-509.

La fantasia poi si scontra con la realtà di quel che è stato. Il racconto di quanto gli è successo rimane l'unico sbocco possibile per l'immaginazione e la memoria.

Il numero di occorrenze del lemma "finestra" aumenta nel romanzo *Le Menzogne della notte,* in cui compare ben 14 volte nella forma al singolare a cui si aggiungono altre 3 occorrenze nella forma al plurale. La presenza della fortezza penitenziaria aumenta la chiusura dello spazio in cui agiscono i protagonisti, la cui clausura non rappresenta (come già accade in *Diceria dell'untore*) una scelta volontaria, ma è imposta dalla colpa di cui si sono macchiati i prigionieri. L'espediente del racconto di matrice boccacciana[132] viene accolto per vincere appunto la paura dell'imminente esecuzione e, come abbiamo già osservato più volte, la finestra rappresenta il ponte con l'esterno che garantisce l'immaginazione poetica in un protetto luogo chiuso. Anche il Governatore, figura cruciale del romanzo, gode di una dimensione claustrofila ricorrente:

> Toccherebbe al Governatore un'ala intera del primo piano. Ma lui, vedovo antico e valetudinario, s'è ristretto volentieri in tre stanze, abbandonando le altre contigue all'uso degli ufficiali.[133]

La solitudine in cui versa il Governatore è alleviata dalle tracce dell'esterno che filtrano attraverso la finestra. Le notizie che giungono sull'isola hanno canali desueti: il mare, il cielo, le stelle. Tutti i prigionieri hanno, inoltre, il divieto di scrivere, ma non di raccontare. Inoltre, quando ai condannati viene cambiata la stanza in cui attendono la loro esecuzione, compare un elemento distintivo, uno strumento per guardare fuori, da cui però si scorge anche il patibolo:

> Rimasti soli, si guardano attorno a riconoscere il giorno. È uno spazio dalle due alle tre volte più ampio dalla tana di prima, modicamente pulito, arieggiato da due finestre di accessibile vista:

[132] A tal proposito scrive Marina Paino: «Gli elementi della metaletterarietà continuano ad esserci tutti (dall'imitazione palesemente alterata di modelli celebri quali il *Decameron* e *Le mille e una notte*, al rintanamento - prigionia funzionale alla narrazione; dal motivo del raccontare come creazione di una realtà altra, all'immancabile tradimento della finzione romanzesca), anche se ora giallisticamente finalizzati alla scoperta di qualcosa che non si sa, ovvero il nome del misterioso capo della congiura che emblematicamente continuerà a restare nell'ombra» (M. Paino, *Dicerie dell'autore*, cit., p. 123).

[133] G. Bufalino, *Le menzogne della notte*, in *Opere 1981-1989*, cit., p. 564.

con qualche perfidia, però, dal momento che ne risulta agli occhi il pezzetto di cortile dove si vien drizzando il patibolo.[134]

I condannati studiano lo spazio che è stato concesso loro per l'ultima notte e lo confrontano con la loro precedente tana. Dobbiamo ricordare, a proposito del termine "tana" che questo è sempre usato da Bufalino in accezione positiva e diventa anche, in alcuni contesti, metafora della scrittura.[135] All'interno di questo nuovo spazio compare un elemento importante, ossia la finestra: strumento per guardare all'esterno, anche se in questo caso lo sguardo accoglie il patibolo. Prima del momento del racconto dei condannati, l'immaginazione è frenata dalla paura per l'imminente esecuzione, ma nelle altre occorrenze del lemma "finestra", lo sguardo nelle pause della narrazione riuscirà ad abbracciare porzioni infinite del mondo e la presenza della finestra contribuirà, collaborando con lo spazio chiuso, a creare l'immaginazione poetica. Infatti, al termine del racconto di Narciso, Agesilao comunica ai compagni di essere in anticipo rispetto ai loro piani su come passare la notte e:

Si sporse dall'intaglio della finestra a dare un'occhiata, osservò specialmente il cielo dove ogni stella sembrava scomparsa ma resisteva ancora quella parvola luna. Dietro di lui gli altri giacquero zitti. Qualcuno forse, nonostante l'intesa in contrario, s'appisolò; o forse in un dormiveglia dolorosamente pensava.[136]

Queste poche righe contraddicono l'immagine precedente della finestra, in cui l'unico oggetto da osservare è il patibolo. Il cielo, le stelle assenti, la luna, visti rigorosamente dalla finestra, favoriscono l'immaginazione necessaria per

[134] Ivi, p. 583.

[135] Il concetto di tana è spesso legato alla presenza di un topo metaforico, perché lo scrittore non è altro che un topo in trappola, come dice lo steso narratore di *Argo il cieco*: «Ma perché farmi carico delle mie presunzioni odierne all'apprendista di allora? D'altra parte, che può fare un topo in trappola? Mangiare l'esca, m'ha consigliato un signore in treno, fra Sapri e Salento, nel settembre dell'ottantuno. E dunque? Dunque, lettore, lasciami camminare così, spingendo avanti il mio corpo a caso, questo *juke-box* di ricordi programmato a disubbidire» (cit., p. 262). Come il topo in trappola non fa altro che mangiare l'esca, così il narratore anziano nella sua stanza d'albergo non può far altro che ricordare e scrivere. Anche Bufalino sottolinea la necessità della tana nella sua vita di scrittore e associa questa immagine a quelle che abbiamo già passato in rassegna: «Non torre d'avorio la mia, piuttosto tana di terra»; «Fra palcoscenico e loggione, piazza e tana, la scelta non fu mia, fu dovuta al caso. Fosse dipeso da me, non avrei messo piede in luoghi tanto affollati» (G. Bufalino, *Il Malpensante*, in *Opere 1981-1989*, cit., pp. 1113, 1073).

[136] G. Bufalino, *Le menzogne della notte*, in *Opere 1981-1989*, cit., p. 606.

continuare a raccontare le vicende dei protagonisti. Analogamente il barone si avvicina alla finestra:

> Ridevano o sorridevano gli ascoltatori, quando il barone si levò d'improvviso e prese a passeggiare ansiosamente nella corsia fra le brande. Un non so che d'inatteso doveva averlo turbato, di cui non aveva una confusa coscienza. Si fece alla finestra, fiutò l'aria di fuori con nari larghe, spiò il cielo che nuvole in corsa solcavano, rabbrividì.[137]

Anche il barone sente, spinto da un incompreso turbamento, l'esigenza di avvicinarsi alla finestra e la vista del cielo, le nuvole e dell'aria di fuori lo rendono di nuovo tranquillo e lo inducono a reintegrarsi nel decameron a cui sta partecipando. La finestra inoltre comunica lo scorrere del tempo, infatti, se la narrazione serve a dimenticare l'esecuzione e la paura della morte, la finestra, che mette a contatto lo spazio chiuso con il mondo (processo fondamentale nella scrittura) svela a seconda della luce che proietta nella stanza il passare delle ore:

> La cella ricadde nel buio, sebbene il quadrato della finestra s'era impercettibilmente schiarito. "Le quattro!" esclamò Agesilao.[138]

Sono ancora le quattro e una luce fioca entra dentro le celle, all'alba l'intensità della luce si fa più forte:

> S'appressò alla vista della finestra, dove un fioco di luce veniva muovendosi, più sogno che morgana che non luce vera.[139]

La presenza tanto della cella quanto della finestra accompagna i condannati per tutta la narrazione fino alla loro esecuzione.

In *Calende greche,* summa dei precedenti romanzi, lo spazio della narrazione rimane invariato. Se nel precedente paragrafo abbiamo sottolineato l'importanza della casa, in questo evidenzieremo la costante presenza di una finestra (o di una apertura in generale) ogni volta che compare l'atto della scrittura o la narrazione o

---

[137] Ivi, p. 608.
[138] Ivi, p. 652.
[139] Ivi, p. 669.

l'immaginazione poetica. Nel paragrafo dedicato all'esperienza bellica del protagonista, quest'ultimo sente la sua giovinezza bruciata dalle atrocità della guerra. La sua malattia, che poi lo porterà al sanatorio, proviene dal fatto di essere stato fuori ad aspettare una donna durante un appuntamento e non al riparo tra quattro mura. La sua stanza a Sacile rimane il luogo del ricordo, della speranza e della memoria e sembra immune dalla storia e dal sangue. Nella protezione della stanza c'è spazio solo per l'immaginazione, che viene spazializzata nella finestra, a cui il protagonista continuamente si avvicina:

> Mi stacco dalla finestra, col bicchiere in mano m'incastro fra mura e stufa, là dove un estremo calore resiste. […] La stanza rimane immune di sangue, di storia; si libra, volume d'esilio, fra siepi lente di nuvole; naviga, odorosa d'aglio e di sughi, gremita di fantasmi innocenti, per tutta un'aria di infinito.[140]

Lo spazio chiuso e la presenza della finestra favoriscono sia il ricordo che l'immaginazione. Anche nel successivo capitolo, *Passatempi alla Rocca*, il protagonista è in un luogo chiuso e si aggrappa, per far trascorrere il tempo, ad un miscuglio di memoria e immaginazione, grazie anche alla presenza costante della finestra, che può portare molteplici messaggi:

> Dai nascondigli della notte, quando non si riesce a dormire, più misteriosi allarmi ci giungono. E sono, all'interno, soffi, rintocchi, cauti fruscii di passi nel corridoio, oppure, giù a basso, oltre il sipario della finestra, ora uno strido di pneumatici d'ambulanza sulla ghiaia davanti al Pronto Soccorso; ora lo sbattere di un'amaca di stoffa fra due alberi, smossa dal vento; ora un gorgoglio d'acque invisibili come da una sotterranea sorgiva.[141]

Per il protagonista malato, come sappiamo, la Rocca rappresenta lo spazio della protezione dal mondo e qui la finestra rappresenta addirittura un «sipario», che divide il sanatorio dalla recita che si consuma fuori, e proprio dalla finestra giungono i più svariati segni del mondo, che vanno dal suono dell'ambulanza al vento tra gli alberi. L'immaginazione può lavorare al tal punto in uno spazio

[140] G. Bufalino, *Calende greche*, in *Opere 1989-1996*, cit., p. 66.
[141] Ivi, p. 74.

chiuso dotato di una finestra che dentro si sentono scorrere delle «acque» da una «sotterranea sorgiva».

Superata la malattia, il gusto per la claustrofilia bufaliniana si riversa di continuo nei personaggi dello scrittore, come avviene per il protagonista del suddetto romanzo, il quale si rintana nella sua casa di villeggiatura in campagna per scrivere e stare in solitudine. E, come sempre, lo spazio chiuso della scrittura necessita di aperture verso il mondo:

> Gli sfoghi dell'edificio - una porta, un balconcino, molte finestre-oblò, tonde come pupille - curiosamente guardano sulla scarpata, mentre la quarta facciata si oppone alla strada maestra e sfida con mura cieche le indiscrezioni del traffico. Chi cerca l'ingresso, dunque, bisogna che prenda il luogo alle spalle [...]
>
> Questo, di sviluppo più amabile, sale per terrazze discoste e lente, sino a spegnersi contro un sipario di sugheri che presta alla scena il sospetto di un'intenzione teatrale.[142]

L'edificio di cui parla il narratore-protagonista è ricco di aperture verso l'esterno, dalle finestre al balconcino. Gli oblò sono addirittura paragonati a delle «pupille» e tutte le aperture si oppongono alla strada. Anche in questo caso l'aspetto teatrale viene messo in evidenza dal narratore, ma a creare il sipario, questa volta, è la natura stessa. Lo spazio della scrittura del professore in eremitaggio è il medesimo che abbiamo incontrato fino ad ora: uno spazio chiuso con una finestra sul mondo, in cui avvengono memoria e immaginazione. Infatti, il protagonista racconta:

> Mi sono levato fiaccamente stamani. Il primo gesto è di aprire la finestra sulla valle e sul dosso che la sormonta, appena roseo di sole. Ecco, già nel cristallo del cielo dileguano le superstiti lanugini della notte che se ne va. Ultima è la coda d'un sogno a impigliarmisi fra le palpebre.[143]

La prima azione fatta dal protagonista è quella di aprire le finestre, di ristabilire appunto un contatto tra lo spazio chiuso e il mondo attraverso l'apertura. Non può sembrare casuale, d'altra parte, la presenza della dimensione onirica in

[142] Ivi, p. 107.
[143] Ivi, p. 109.

relazione alla finestra.

In *Qui pro quo* l'alloggio dell'io narrante, Agatha Sotheby, conserva le caratteristiche che abbiamo riscontrato negli spazi della scrittura dei romanzi precedenti. L'alloggio è infatti scavato nella parete, quindi è uno spazio chiuso e protetto e d'altra parte viene definito «agevole osservatorio»,[144] a causa della presenza di una finestra, da cui è possibile osservare tutti i movimenti che avvengono all'interno delle Malcontente. La scrittura esige ancora una volta la protezione dello spazio chiuso e un affaccio sullo spazio esterno circostante, da cui in questo caso prende forma la vicenda. A proposito della sua finestra Agatha dice:

> La mia finestra rappresentava un osservatorio di favore, da cui si sarebbero potuti scorgere agevolmente, non solo i viavai lungo la scala che conduceva al belvedere e al solarium, ma tutti gli arrivi e le partenze dalla e alla spiaggia.[145]

Il motivo per cui Medardo posiziona Agatha in quell'alloggio deriva dalle possibilità visive dello stesso, perché la segretaria è lo strumento con cui l'editore muove le fila della vicenda e del giallo.[146] Tanto il concetto di spionaggio, così caro a Bufalino nella sua stessa vita, quanto il legame tra lo spionaggio della vita e la scrittura convergono nel motivo spaziale della finestra:

> "È un gioco!", intanto mi ripetevo, sì ad assolverlo con piena coscienza, "ma non ne conosco di più eccitanti. Spiare senza essere spiati: che sentimento se ne ricava, di altera invulnerabilità! E come capisco la pazienza del fotografo al riparo di un muro, del guardone dietro le stecche d'una persiana, del cecchino dentro il fogliame d'un albero".[147]

Questa azione di spionaggio però non avviene in modo autonomo, perché

---

[144] G. Bufalino, *Qui pro quo,* in *Opere 1989-1996*, cit., p. 206.

[145] Ivi, p. 232.

[146] A proposito della struttura delle indagini di *Qui pro quo* e della presenza invadente di Medardo, l'editore, Gramigna scrive: «Nei polizieschi consueti, spesso parlano troppo accusati e testimoni, ma anche l'investigatore. Qui parla troppo il morto, sia pure sotto vesti di "spettro scrivente", di "Lazzaro vendicatore". Ma da buoni lettori di gialli, sappiamo bene che il *troppo* o il *troppo poco* non sono mai senza rilevanza: sono insomma, indizi, non meno del busto della lamina di ghiaccio, delle pagliucole umide su una roccia, con le quali si balocca argutamente Bufalino» (G. Gramigna, *Tutto conforme ai canoni l'esordio poliziesco di Bufalino*, «Millelibri», Settembre 1991).

[147] G. Bufalino, *Qui pro quo,* in *Opere 1989-1996*, cit., p. 233.

Agatha viene indotta ad avvicinarsi o allontanarsi dalla finestra da Medardo che al telefono con lei inventa delle scuse per muovere la segretaria come una pedina, infatti l'editore dice:

"Da capo quel disturbo. Spòstati ancora"
Eseguo, è soddisfatto: "Okay. Torna alla finestra. Fra un'ora e mezza ci vediamo al solito posto. Avrò finito di leggere il romanzo e ti dirò".[148]

Gli spostamenti della segretaria sono finalizzati ai preparativi del finto omicidio di Medardo e, inoltre, dobbiamo sottolineare la presenza costante della finestra come snodo delle vicende narrate. Ciò che avviene alle Malcontente, ciò che viene vissuto dalla segretaria diventa poi il contenuto del suo romanzo. La collocazione spaziale della scrittrice, anche dopo la morte dell'editore, rimane invariata. Infatti dallo spazio chiuso del suo alloggio l'aspirante scrittrice continua a guardare attraverso la finestra la pioggia. A quest'immagine si sovrappone la riflessione della stessa sulla sua difficoltà di discernere i ricordi dai sogni, difficoltà riscontrata dallo stesso Bufalino scrittore.

Infine, l'immagine della finestra appare insistente quando il commissario Currò si trova nella camera di Agatha:

Mi ascoltò con rispetto, incassò il foglio, quindi si pose alla finestra, come per controllare le viste possibili.[...] Tese l'orecchio, s'avvicinò con cautela alla finestra, l'aprì di colpo, subito la richiuse. [...]
Rifletté un poco, tornò alla finestra, si stagliò dietro i vetri in piena luce. Pareva quasi volesse dalla stanza offrirsi per bersaglio o visione a qualcuno.[149]

Sembra quasi che in questa sequenza le parti si siano invertite, infatti il commissario si accinge a fare da bersaglio all'interno della camera di Agatha, posizionato in bella mostra alla finestra, anche se alla fine non avviene nulla di negativo.

Ne *Il Guerrin Meschino* invece le occorrenze della "finestra" sono esigue e

[148] Ivi, p. 235.
[149] Ivi, p. 247.

addirittura il lemma è assente nella sua forma al singolare. La materia trattata si allontana dagli standard bufaliniani, ma salta subito agli occhi che in realtà esiste una enorme finestra in questo romanzo ed è il teatro stesso. Abbiamo infatti già più volte nel corso della nostra analisi rintracciato il legame tra la finestra e la sua funzione di sipario. Inoltre, Guerrino, al pari di tutti gli uomini, viene definito un Pinocchio nel ventre della balena e questa immagine rimanda al complesso di Giona di cui Bachelard si occupa in relazione al potenziale immaginativo dello spazio interno al ventre della balena.[150] Non è un caso che questo spazio dell'intimità che favorisce la scrittura sia privo di finestre, a differenza della casa, perché è legato a filo doppio al concetto di teatro.

In *Tommaso e il fotografo cieco* lo spazio dell'io narrante è quello del sottoscala del condominio, luogo al riparo e quindi protetto, all'interno del quale c'è una finestra da cui il protagonista osserva il mondo esterno. Già dall'inizio del romanzo Tommaso, descrivendo la sua tana, si sofferma sull'affaccio verso l'esterno:

> Un minuscolo belvedere, dopotutto, poiché risponde al piano di calpestio della strada e introduce uno screzio provvidenziale nella muraglia di calcestruzzo che mi divide dal mondo esterno. […] E sarà uno spettacolo da quattro soldi ma è vario, ininterrotto e gratuito.[151]

L'aggettivo «provvidenziale» riferito alla finestra e contrapposto al sostantivo «muraglia» sottolinea l'importanza per Tommaso di questo «belvedere» sul mondo. Non è sufficiente, ancora una volta, la presenza di un luogo chiuso per permettere al protagonista di scrivere, (infatti come abbiamo visto anche il factotum condominiale condivide con Agatha Sotheby ambizioni di scrittore), ma

---

[150] A proposito del ventre della balena Gaston Bachelard scrive: «Per mostrare la distruzione delle immagini causata dall'ironia del narratore e la perdita di ogni credibilità, studieremo un'immagine che non può fare sognare tanto ci si è scherzato sopra. Si tratta dell'immagine di Giona nel ventre della balena; in essa cercheremo di cogliere alcuni elementi onirici uniti a immagini consce. Questa immagine puerile suscita un interesse ingenuo. Siamo propensi a chiamarla *immagine affubulatrice* poiché produce automaticamente un racconto e richiede che si immagini un prima e un dopo. Come entrò Giona nel ventre della balena, come ne uscirà? Proponete questa immagine come argomento per un *tema* a dei ragazzini di dodici anni e potete essere sicuri che sarà svolto con interesse» (G. Bachelard, *Il complesso di Giona*, in La *terra e il riposo*, cit., pp. 109-150). Bachelard poi porta degli esempi a supporto di questa posizione, primo tra tutti *Mody Dick* di Melville.

[151] G. Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco*, in *Opere 1989-1996*, cit., p. 432.

è necessario che lo spazio chiuso sia accompagnato da una finestra, da un sipario aperto attraverso il quale spiare il teatro del mondo:

Non sonno, non sogno, ma una sorta di svasamento romanzesco che ad occhi chiusi m'invento a ora a ora, mischiando miraggi miei con rimasugli di letture antiche, quasi uno zabaglione d'immagini corroboranti a prevenzione degli eventi mediocri con cui dovrò misurarmi domani. Zitto e immobile dunque trasogno. E per ciò non mi occorre le tenebra, ma al contrario, un'assistenza di illuminazioni trasversali e mediate. Per esempio le insegne al neon o i lampeggi delle auto in corsa che mi pervengono dal mio osservatorio e che finora ho smorzato con lo spessore delle tendine. Ora piuttosto gli do libero ingresso.[152]

La commistione tra trasognamento e invenzione romanzesca si sposa perfettamente con il tipico spazio della scrittura di Bufalino e dei narratori dei suoi romanzi. Infatti, anche dopo il trambusto per l'uccisione di Tir, Tommaso non desidera altro che ritornare alla sue vecchie abitudini. In particolare desidera:

spionaggi di vita esterna attraverso la solita cara fessura sul mondo, sviluppando fantasie di romanzo secondo che mi suggerisca quel viavai di gambe in movimento, scelte, stroppie, marziali, carnali, assunte per interpreti dei più ellittici ed elastici destini. Ne scrivo anche a dirotto per sfizio e lenimento di cuore.[153]

Le abitudini di Tommaso sono la pigrizia fisica consumata in uno spazio chiuso e lo spionaggio dalla finestra, che invece crea una intensa dinamicità nel flusso della scrittura. Dopo il crollo, ovvero il patatrac, scopriamo di aver letto un metaromanzo e che il metanarratore ha scritto sotto le macerie del crollo.

In *Shah mat,* l'immagine della finestra rimane invariata e il campione di scacchi sembra all'interno della mura di casa sua quasi attratto irreversibilmente dallo spettacolo che si consuma fuori:

Lui si arrese, le volse le spalle, s'avvicinò alla finestra, vi appoggiò la fronte. Scottava. Non era la febbre, ne era sicuro, ma una di quelle caldane che sempre più spesso gli arroventavano il sangue. Effetto delle medicine, forse.[154]

---

[152] Ivi, p. 451.
[153] Ivi, pp. 566-567.
[154] G. Bufalino, *Shah Math,* in *Opere 1989-1996*, cit., p. 615.

Lo spettacolo del mondo fuori incuriosisce Capablanca, che osserva tutto dalla finestra all'interno delle sicure mura domestiche:

> S'era alzato, era tornato a premere la fronte contro il gelo dei vetri e guardava la casa di fronte, ne spiava le finestre semioscurate, non abbastanza perché non trapelassero dietro lo schermo di cartavelina sagome vaghe d'inquilini e ordinari scenari di routine familiare.[155]

La vita, non quella fatta di memoria di grandi vittorie o di fantasie su sfide mai avvenute, è quella che si consuma fuori, oltre i vetri della finestra, nel teatro del mondo.

4 Porta

Proseguendo l'indagine sugli spazi aperti e chiusi e continuando ad analizzare progressivamente le marche spaziali che rivestono particolare importanza all'interno della produzione narrativa e poetica bufaliniana, l'immagine della porta sembra avere un ruolo centrale nella dialettica aperto e chiuso, dialettica strettamente legata a quella tra il dentro e il fuori fin qui presa in considerazione. È ancora Bachelard a porre le linee guida della categoria del socchiuso, anteponendo quest'ultima alla trattazione vera e propria dei significati della porta:

> i movimenti di chiusura e di apertura sono così numerosi, così spesso invertiti, così carichi anche di esitazioni che potremmo concludere con questa formula: l'uomo è l'essere socchiuso.[156]

Il fenomenologo prima rintraccia una analogia tra il socchiuso e l'uomo, e dopo, inizia ad occuparsi delle *reveries* legate alla porta:

> Quante *rêveries* allora si potrebbero analizzare solo menzionando: la Porta! La porta, è tutto un cosmo del Socchiuso. È almeno una immagine *princeps,* l'origine stessa di una *rêverie* in cui

---

155 Ivi, p. 618.

156 G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 243. Riflettendo sul fondamentale contributo di Bachelard Anna Carta scrive: «La porta è il luogo geometrico delle partenze, degli arrivi, dell'immaginazione; un luogo cioè definito da azioni e relazioni, un groviglio che virtualmente contiene molteplici percorsi tematico narrativi e si presta a essere connessa, di volta in volta, a immagini di curiosità, esitazione, tentazione, desiderio, negazione, sicurezza, accoglienza» (A. Carta, *Letteratura e spazio*, cit., p. 25).

si accumulano desideri e tentazioni, la tentazione di aprire l'essere nel suo intimo, il desiderio di conquistare tutti gli esseri reticenti. La porta schematizza due possibilità notevoli, che classificano nettamente due tipi di *rêveries*. A volte, eccola ben chiusa, sbarrata con il paletto o col catenaccio; a volte, eccola aperta, cioè spalancata.

Ma giungono le ora di maggior sensibilità immaginante. Nelle notti di Maggio, quando tante porte sono chiuse, ve ne è una appena socchiusa. Sarà sufficiente spingere con molta dolcezza! I cardini sono stati ben oliati. Si disegna allora un destino. Tante porte furono le porte dell'esitazione![157]

La porta quindi può essere sia «sbarrata» che «spalancata» o ancora «socchiusa». In ognuna di queste possibilità l'uscio acquisisce un significato differente e la somma di tali significati può rappresentare in qualche modo l'intera vita dell'uomo:

Si direbbe tutta la propria vita, se si dovesse raccontare di tutte quelle porte che si sono chiuse, aperte, di tutte le porte che si vorrebbero riaprire. Ma è lo stesso essere ad aprire e a chiudere la porta? A quale profondità dell'essere non possono discendere i gesti che danno coscienza della sicurezza o della libertà? Non è in virtù di tale «profondità» che essi diventano tanto normalmente simbolici? […]

E poi, su che cosa, verso chi si aprono le porte? Si aprono per il mondo degli uomini o per il mondo della solitudine?[158]

Si cercherà quindi di capire attraverso il costante ricorso alla concordanza e al formario il significato che la porta acquisisce nelle opere di Bufalino, prestando attenzione anche eventualmente ai sinonimi utili, quale può essere "uscio", e facendo riferimento anche all'aggettivo "socchiuso", che in modo evidente è strettamente legato alla dinamica della porta.

Nei suoi saggi di estetica George Simmel ha anche compiuto degli studi sul significato della porta, quale creazione dell'uomo volta a dominare lo spazio preesistente:

la porta pone in un certo modo una cerniera tra lo spazio dell'uomo e tutto ciò che è fuori di esso, essa può anche venire aperta, la sua chiusura dà la sensazione di una separatezza nei riguardi di tutto ciò che è al di là di questo spazio, ancora più forte di quella che dà la mera e indifferenziata parete. La parete è muta, ma la porta parla. È essenziale all'uomo nel senso più profondo, porre a se stesso un limite, ma con la libertà di poterlo togliere, di potersi porre al di

[157] Ibidem.
[158] Ivi, p. 245.

fuori di esso […]
Così la porta ci libera da questi punti fermi e deve accordare il meraviglioso sentimento di gettare uno sguardo tra cielo e terra.[159]

Simmel in qualche modo paragona la porta, o meglio ancora ogni porta, alle infinite possibilità che l'uomo ha nella vita o tra cui si trova a dover scegliere e successivamente evidenzia la differenza di significato che esiste tra la porta, la finestra e il ponte:

Mentre il ponte, come la linea tracciata tra due punti, prescrive con certezza la direzione incondizionata, l'illimitatezza, il numero infinito delle possibili strade si effondono dalla porta, si gettano fuori dalla vita e dalla limitatezza dell'essere per sé determinato. […] la porta indica con l'entrare e l'uscire una totale differenza dell'intenzione. Ciò la separa del tutto anche dal senso della finestra, che, per altro verso è affine ad essa in quanto collegamento dello spazio interno con il mondo esterno. Ma il senso teleologico, a proposito della finestra va quasi esclusivamente dall'interno all'esterno. La finestra esiste per il guardare fuori, non per guardar dentro […] consiste nel fatto di essere soltanto una strada per lo sguardo, lasciando raggiungere alla finestra solo una parte del profondo e principale significato della porta.[160]

Infine, lo studioso sottolinea una capacità della porta che appare fondamentale nelle opere di Bufalino, quella di separare l'uomo dal mondo creando un nucleo vitale indipendente e autonomo:

La determinazione del suo essere a casa attraverso la porta significa che egli, dall'ininterrotta unità dell'essere naturale, ha separato un frammento. Ma come l'informale delimitazione diventa un forma, così la limitatezza di quest'ultima trova il suo senso e il suo valore soltanto in ciò che il movimento della porta rende possibile: nella possibilità di slacciarsi in ogni momento, al di fuori di questo limite, nella libertà.[161]

Nella gerarchia dei valori dell'universo bufaliniano la libertà non rappresenta una meta ambita, anzi lo scrittore rovescia l'abituale concetto di libertà relegandolo tra quattro mura e affidandolo al potere dell'immaginazione e alla scrittura.

Infine, prima di passare all'analisi vera e propria dei due lemmi "porta" e "uscio", risulta interessante soffermarsi sulla voce degli stessi, curata da Fasano,

[159] G. Simmel, *Ponte e porta*, in *Saggi di estetica*, Padova, Liviana, 1970, pp. 5-6.
[160] Ibidem.
[161] Ivi, p. 8.

Ceserani e Domenichelli, presente nel *Dizionario dei temi letterari* per cogliere ancora altre potenzialità e capacità di questa marca spaziale:

Porta. Apertura nelle pareti di una casa o anche nella cinta muraria di un centro urbano o in una recinzione per consentire l'entrata e l'uscita degli abitanti e degli eventuali visitatori. La porta ha fin dall'antichità rappresentato, nella vita sociale, concretamente e simultaneamente i due momenti della separazione fra due mondi, quello interno, protetto, domestico (lat. *domi*: «in casa») e quello esterno (lat. *foris*: «fuori», connesso con *foresta* e *forestiero*). […]

Uscio deriva dal lat. tardo *ustiu(m)*, variante di *ostium*: entrata, derivato da *os*: bocca, secondo una evidente matrice metaforica: se le finestre possono apparire come gli occhi della casa, la porta può sembrare l'apertura principale della bocca.

Nell'immaginario collettivo la porta ha rappresentato presso tutti i popoli, la protezione della vita privata e domestica […]

Nell'immaginario simbolico la porta governa dunque, nello spazio e nel tempo, il dentro e il fuori, il passato e l'avvenire, l'intimo e il sociale, il conosciuto e l'ignoto.[162]

Nel *Dizionario* vengono poi sottolineate le linee guida del valore simbolico che la porta ha assunto nella storia della letteratura,[163] dalla Bibbia all'età moderna e contemporanea. Inoltre sono anche accennati altri due aspetti:

Freud le assegna un ruolo centrale nell'interpretazione dei sogni.[...] la porta sembra dunque associarsi, nella letteratura di ogni epoca, a un immaginario onirico, soprannaturale […] Vissute dall'interno spesso le porte si trasformano in sigilli di cattività, soglie di una prigione tanto sociale quanto domestica.[164]

Se il valore onirico della porta, soprattutto se socchiusa, può essere riscontrato nelle opere di Bufalino, di certo è estranea all'ideologia dello scrittore siciliano l'idea della porta chiusa vissuta dall'interno come situazione di cattività, anzi

---

162 G. Fasano - R. Ceserani - M. Domenichelli, *Dizionario dei temi letterari*, alla voce *Porta*, *Uscio*, Torino, Utet, 2007, pp. 1940-1941.

163 Infatti si legge: «Il valore simbolico dell'immagine della porta è già espresso nelle Sacre scritture: soglia dello spazio divino da cui l'uomo è cacciato, l'entrata dell'Eden viene sorvegliata da una spada fiammeggiante; e secondo il *Vangelo*, la porta del cielo si incarna nel Cristo stesso […]. Tale concretizzazione della porta dell'aldilà è ugualmente presente nel mondo latino, in particolare nell'*Eneide* di Virgilio (29-19 a. C.): nel lago d'Averno si trova infatti la porta dell'Ade, a cui Enea, come è narrato nel libro sesto, esso stesso passaggio centrale che separa le due parti del poema. E la discesa agli inferi dell'eroe è costellata di soglie iniziatiche che si aprono su spazi sconosciuti: il vestibolo, l'Acheronte, la palude Stigia, l'antinferno, e infine le porte della reggia di Dite. Ma sarà la *Divina Commedia* di Dante a tematizzare più di ogni altra opera l'idea di passaggio legata all'immagine della porta. L'entrata dell'Inferno è ampia e incustodita; tuttavia, la sua porta reca alla sommità una terribile iscrizione che è, agli occhi del poeta, simbolo eloquente dei pericoli del viaggio nell'oltretomba. […] In tutti questi casi, la porta è quindi elemento rituale, in quanto soglia del mistero, simbolo determinante nel viaggio mitico dell'uomo oltre le frontiere del mondo conosciuto. Per l'essere mortale varcare tale soglia costituisce un atto rischioso, che espone al pericolo del non ritorno o alla perdita». Ibidem.

164 Ivi, p. 1942.

spesso una spazialità fortemente delimitata viene ricercata dai protagonisti dei romanzi e gelosamente mantenuta. Infine, a tal proposito, i curatori del *Dizionario* si soffermano sulla porta di casa:

> La porta della casa, come spazio domestico dove vive la famiglia, presenta una duplice funzione: quella di consentire l'ingresso ad amici e parenti («porte aperte») ma anche, in nome delle regole di ospitalità, agli stranieri; e quella di chiudere l'accesso a chi non è desiderato («chiudere la porta in faccia»). Ha inoltre la funzione di consentire la chiusura o l'apertura tramite chiavi e chiavistelli e forme di annuncio come battenti e campanelli.[165]

Prima di capire quale significato rivestono le porte o gli usci nei romanzi e nelle poesie di Bufalino, l'analisi dell'aggettivo "socchiuso", svolta attraverso i dati del formario e della concordanza, mostra che la categoria del socchiuso, riferita alle porte e agli usci, sembra rappresentare la moltitudine delle possibilità narrative. Infatti, per esempio, molte porte socchiuse segnano gli snodi della vicenda di Agesilao ne *Le menzogne della notte*, il quale, ormai a conoscenza del suo passato, vuole scappare, ed è proprio quella fuga a dare una svolta tanto alla vita dell'uomo quanto al racconto del condannato.[166] Anche in *Tommaso e il fotografo cieco*, quando il protagonista lascia socchiusa la porta, accade qualcosa di sorprendente:

> Basta, stavolta ho lasciato la porta socchiusa e il miracolo si compie. Lea entra senza bussare e senza dire una parola mi si spoglia frettolosamente al fianco.
>
> Tutto questo, si capisce, non ha senso e il mio primo impulso è di toccarla con l'indice di San Tommaso per sentirla vera. Ma subito la sua voce, profonda, di gola, mi rassicura: "Sono venuta

[165] Ibidem.

[166] Viene infatti prescritto per Agesilao una severa punizione, dopo che il ragazzo viene tacciato d'atti impuri: «Seguì la prescrizione di bagnarmi due volte al dì con docce gelate, e lasciare socchiuso l'uscio del camerino dei comodi, e spalancati affatto i battenti della mia cella. Spesso in questa, diurno a volte, ma più specialmente di notte, don Carafa sopravveniva a sorprendermi, levandomi con dita veloci di dosso il lenzuolo. Finché una sera, fingendo ostinatamente di dormire, sentii il soffio d'un respiro spegnere la candela e un passo sospendersi ai piedi del letticciolo, indi una carne pingue e molle insinuarmisi al fianco. 'All'assassino!' gridai e scalciavo, mentre un camicione bianco fuggiva» (G. Bufalino, *Le menzogne della notte*, in *Opere 1981*-1988, cit., p. 638). Inoltre, dopo la fuga del soldato, all'arrivo al villaggio, si presenta subito una intensa dinamica di aperture e chiusure di porte: «Giunsi alle prime case non so se due o tre ore dopo, che non c'era anima in giro, e subito trasognai. Seduto sulla prima soglia che vidi, dietro un povero uscio, stese le gambe sulla frescura del basolato, vedevo di tra le palpebre semichiuse miraggi. […] Un bisbiglio mi scosse, dietro la porta cui avevo appoggiato il capo. […] L'esame oculare dovette chiudersi a mio vantaggio, poiché l'ingresso s'aprì, un braccio avido rapidamente mi colse, mi tirò dentro nel buio. Lo sportello a statura d'uomo era rimasto aperto alla luna, né mi ci volle molto perché mi abituassi a trarne profitto. […] Così entrai nel gioco del vivere» (Ivi, pp. 641-642).

a vendermi. Il prezzo è il rullino. Se no, mi rivesto e amen".[167]

È proprio la porta socchiusa a generare un cambiamento nella narrazione. Lea infatti può entrare senza chiedere il permesso solo perché il passaggio non è ostruito, quindi è come se Tommaso stesse acconsentendo a questo ingresso. Allo stesso modo, le occorrenze del lemma "uscio" sono più volte accompagnate dall'aggettivo "socchiuso". In *Calende greche* il neonato ancora in fasce cerca di capire cosa lo circonda e riceve dei messaggi dall'esterno proprio attraverso l'uscio socchiuso:

> Dunque, la luce, che cosa sarà? Gliene arrivano durante il giorno radi presagi attraverso l'uscio socchiuso.[168]

Il neonato si chiede cosa sia la luce e ne riceve dei suggerimenti proprio dalle dinamiche dell'uscio. Anche nel *Guerrin Meschino* è un uscio socchiuso a generare un cambiamento nella storia:

> Venne da oltremare il mercante Sinodiano e al cospetto di Milone sciorinava le sue mercanzie. Afferma d'averne venduto uguali alla principessa. Si vanta d'averla sorpresa nuda, nello spiraglio fra due battenti, mentre indossava per prova una camicia di Smirne.
>
> Racconta che un soffio di vento aveva socchiuso d'un poco l'uscio, sì che s'intravedesse per avventura uno specchio, e in esso un corpicciuolo di tanto pulita e timida grazia da sentirne, lui vecchio, per tutte le vene un fulmine di violenta felicità.
>
> Così parlò Sinodiano e fu per l'ultima volta. Poiché Milone, avendo scelto nel suo pensiero la vergine per irrevocabile sposa e volendola vendicare di quegli sguardi e parole, ordinò si mozzasse la lingua allo spione e si cavassero gli occhi. Quindi con una mancia di danari d'oro lo rimise nella sua nave.[169]

A causa di questo racconto Milone non riuscirà più a dimenticare Fenisia, arriverà al punto di chiederla in sposa ai fratelli, ma riceverà un netto rifiuto a causa della discrepanza tra le religioni dei due ipotetici sposi.

Passando quindi ad un'analisi più puntuale dei lemmi "porta" e "uscio" nell'opera bufaliniana, si cercherà di capire come questi agiscano all'interno delle

---

[167] G. Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco*, in *Opere 1989-1996*, cit., pp. 524-525.
[168] G. Bufalino, *Calende greche*, in *Opere 1989-1996*, cit., p. 15.
[169] G. Bufalino, *Il Guerrin Meschino*, in *Opere 1989-1996*, cit., pp. 323-324.

dinamiche aperto-chiuso e dentro-fuori che abbiamo già preso in esame e come partecipino al gioco della scrittura. Tanto l'uscio quanto la porta sembrano rivestire due ruoli primari all'interno delle opere dell'autore comisano: la loro presenza garantisce uno snodo narrativo (per esempio la porta può consentire l'incontro tra il protagonista e altri personaggi) e può svelare caratteristiche dei personaggi stessi.

Anche in tal senso nel *Dizionario dei temi letterari* troviamo esplicato il legame tra la porta e l'uscio e le dinamiche della narrazione:

> Si tratta di un elemento caricato di significati simbolici, e anche, come hanno mostrato gli studi semiologici di Roland Barthes, Cesare Segre e Gianpaolo Caprettini, di un elemento importante nella finzione letteraria e nella struttura narrativa di molti testi.[170]

E ancora:

> la porta può assumere una funzione centrale nei testi narrativi, in quanto elemento che permette l'apertura e la chiusura di sequenze del racconto. Nella logica dei «possibili narrativi», la porta è la soglia della sorpresa e il luogo di *suspense* per eccellenza; implicando una scelta, essa ha inoltre un ruolo determinante nei punti cardinali del racconto.[171]

Le dinamiche delle porte e degli usci, la loro apertura, chiusura o la loro posizione intermedia supportano spesso un preciso significato e una ripercussione sulla narrazione.

In primo luogo, a differenza del marciapiedi, la porta sembra essere lo spazio dell'incontro con altri personaggi, quasi una quinta da cui questi appaiono teatralmente. Il teatro non esiste solo nella realtà esterna, ma persiste (trasformandosi in finzione letteraria) negli spazi interni della creazione letteraria. Infatti in *Diceria dell'untore* è da una porta che s'immettono nella narrazione dei personaggi-chiave dell'intero romanzo:

> Non scesi a refettorio, quel mezzogiorno, ma mi buttai bocconi sul letto a confrontare

[170] G. Fasano - R. Ceserani - M. Domenichelli, *Dizionario dei temi letterari*, cit., p. 1941.
[171] Ivi, pp. 1942-1943.

lungamente, appaiate sopra lo stesso cuscino, le mie postreme e le sue e a misurarne, come un geografo di Scandinavie, ogni frastaglio e pozzanghera, dovunque sentissi una raffica più nera e venuta da più lontano. Ma mentre ero intento così a celebrare, non senza una funesta delizia, questa copula di larve tra noi, e un grido di misericordia mi gonfiava invano le labbra, la voce di padre Vittorio dietro la porta: "*Mister Livingstone*, I *suppose*?" mi colse alle spalle come una sassata.[172]

L'arrivo di padre Vittorio coglie di sorpresa il protagonista intento a confrontare le sue radiografie con quelle di Marta. È la porta, verosimilmente aperta, a permettere l'ingresso in scena di padre Vittorio, che interrompe il confronto tra i segni della tubercolosi dei due amanti. Inoltre, una porta socchiusa permette al protagonista e a Sebastiano, altro untore della Rocca, di entrare all'interno del teatro del sanatorio e, all'interno di questo, di scoprire un giaciglio d'amore appena abbandonato. Qualche capitolo dopo Marta indica la porta come elemento di distacco tra lei e quel mondo pieno di cattivi che la cercavano per ucciderla:

Poi, e me ne sentii sollevata, mi accorsi che non sarei mai riuscita a salvarmi e che tra me e quell'uscio ch'era la libertà si moltiplicavano ad ogni passo distanze disabitate, inabitabili, un'Artide senza oggetti. E anche per attraversarla mi ci volevano movimenti imperiosi e allegri, una bravura che avevo perduto.[173]

L'uscio della stanza che Marta abita prima del suo arrivo alla Rocca segna un limite invalicabile tra la salvezza dello spazio chiuso e il pericolo che esiste nello spazio circostante. La libertà in questo caso è rischio, quindi la ballerina se ne mantiene a debita distanza. La stessa casa del protagonista, al suo ritorno in paese, viene definita «uscio dal noto colore»[174] e infine nel capitolo VII, appaiono significativamente un'occorrenza del lemma "porta" e una del lemma "uscio" nella sequenza dell'addio tra il protagonista e il Gran Magro:

Fu qualche giorno prima che io partissi, e me ne stavo nella camera a torso nudo davanti allo specchio, guardandomi e catalogando i segni di lapis blu, le chiose di Vasquez non ancora

---

172 G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 49.
173 Ivi, p. 97.
174 Ivi, p. 57.

sbiadite dopo l'ultima visita. […] Ed ecco sentii dietro la porta la voce di suor Crocifissa che mi chiamava. Il Gran Magro ne aveva per poco e mi voleva vedere. Mi augurai di arrivare troppo tardi, e tuttavia, contraddittoriamente, feci in fretta più che potei e quasi di corsa raggiunsi l'uscio semichiuso, sormontato da una targhetta d'ottone che i suoi nomi e i suoi titoli riempivano fino all'orlo.
Ritrovai, entrando, lo stesso squallore dell'ultima volta.[175]

Innanzitutto l'annuncio dell'imminente colloquio richiesto dal Gran Magro avviene attraverso la porta, che ancora come una quinta del teatro, immette sulla scena suor Crocifissa. Inoltre, «l'uscio semichiuso» consente, quasi fosse un invito, al protagonista di entrare in scena. In questo caso la categoria del socchiuso corre sul filo di due significati, da una parte rappresenta l'accoglienza, dall'altra invece ciò che c'è oltre l'uscio è intimamente temuto dal protagonista, perché riguarda quella morte ormai di casa, eppure tanto lontana. Superare l'uscio in qualche modo segna il distacco anche dalla dipartita, nonchè il ritorno alla vita, che può avvenire solo dopo la morte del Gran Magro, come se in questo modo si esaurissero del tutto le ragioni del soggiorno del protagonista alla Rocca.

Analogamente avviene nel controcanto poetico del romanzo d'esordio, ossia nella raccolta *L'Amaro miele*, in cui il lemma "porta" appare 8 volte e il lemma "uscio" solo una volta. Tra queste occorrenze, una appare più significativa delle altre. L'io lirico fa posto ad un compagno all'interno del Sanatorio e gli dice:

Vieni, entra sul letto a rotelle;
fra la mia branda e la porta
ci sta anche la tua morte,
mio più infelice fratello.[176]

La porta rappresenta in qualche modo il limite all'interno del quale può avvenire la morte del compagno, accanto alla branda, e la soglia divide in qualche modo lo spazio della morte e quello della vita. Ugualmente in *Argo il cieco* alcuni snodi narrativi sono strettamente collegati alla presenza di una porta. Per esempio nel capitolo V, durante un colloquio confidenziale tra il professore e Maria Venera,

[175] Ivi, p. 136.
[176] G. Bufalino, *L'Amaro miele*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 723.

ad un certo punto si legge:

"Domani ti spiegherò tutto" fece, e si ricompose, obbligandomi a rientrare nei miei panni di precettore. Tanto più che nella porta di fronte avevo visto una maniglia lentamente girare…
"Manzoni" declamai dunque surrettiziamente "nella Lettera a Monsieur Chauvet…" ed ecco Alvise entrò nella stanza.[177]

La maniglia che si muove e l'ingresso di un altro personaggio attraverso la porta obbligano i due a recitare una parte, a riprendere quella commedia che Don Alvise aveva creato. La porta, oltre a segnare dei passaggi narrativi e oltre a sottolineare alcuni momenti specifici, sembra avere, come altre marche spaziali che abbiamo analizzato, connotazioni teatrali. Nello stesso capitolo è di nuovo la presenza della porta a consentire uno svelamento dei fatti:

Andandomene, Venera m'accompagnò fino alla porta. "C'è l'indirizzo" mi sussurrò, facendomi scivolare in tasca una busta munita di ceralacche, senza darmi tempo di chiedere che sorta di missione intendesse affidarmi.[178]

Maria Venera affida al protagonista la lettera per il cugino Sasà, suo amante e padre del figlio che porta in grembo e riesce a gravare il suo insegnante privato dell'ingrato compito di messaggero innamorato solo sulla soglia della porta, in prossimità quindi del loro congedo. Infatti il protagonista sul momento riuscirà solo a godere del contatto tra le loro mani, e soltanto fuori, oltre la porta, si renderà conto del misfatto di cui è caduto vittima. La scena richiede l'incontro emozionante dei due ipotetici amanti, mentre oltre il palco, ci si imbatte nella dura verità. Tornato a casa e «chiuso l'uscio alle spalle»[179] il protagonista comincerà a scrivere e a sfogarsi di quanto accaduto. Ed è ancora la porta a segnare un passaggio, questa volta anagrafico, che vede concludersi alcune fasi della vita del protagonista:

177 G. Bufalino, *Argo il cieco*, *ovvero i sogni della memoria,* in *Opere 1981-1988*, cit., p. 275.
178 Ibidem.
179 Ivi, p. 278.

Lasciato in guardaroba il grembiule, le ragazze avvolsero da ogni parte la cattedra, multicolori, e turbinavano, ridevano. Me ne liberai con una punta di strazio, m'incamminai malvolentieri verso la porta: ecco l'anno è finito, un altro pezzo di gioventù se ne va.[180]

Il protagonista non vuole abbandonare il momento dell'ilarità giovanile delle ragazze attorno alla cattedra e cammina controvoglia verso la porta. L'atto di proseguire verso la soglia tra il dentro e il fuori segna anche la fine dell'anno e perfino la fine di «un altro pezzo di gioventù». Analogamente avviene nel capitolo XXIII, quando alla fine del romanzo l'anziano narratore cerca di tirare le somme sulla sua situazione:

Ricapitoliamo. Una sessantina d'anni, una settantina di chili, la vecchiezza dietro la porta; biancheria che odora di creolina. Stasera, in più, di Eau de Rochas e di sperma.

Nel portafoglio la carta di credito, la carta d'identità, la prenotazione 0034/B sul treno dell'Etna. A sinistra, sul materasso, un incavo ancora tiepido, è poco che se n'è andata.[181]

È di nuovo la porta a segnare il limite tra l'interno della stanza e l'esterno, in cui la vecchiaia, le malattia e la morte attendono fameliche l'apertura dell'uscio per entrare e impossessarsi del protagonista. A volte l'uscio, qualora rimanga aperto o semiaperto, può svelare anche segreti inaspettati, come nel caso di Amalia e Iaccarino:

M'avvicino all'uscio di Amalia ch'è appena accostato, secondo abitudini sue di negligenza e fiducia. Mi ci appoggio: cede come un paravento di pezza. Entro, accendo di botto la luce, e che diavolo... Lo spettacolo che mi si offre è secondo copione, sebbene con una variante. Posto che il filosofo non fa, per cosi dire, ordinaria amministrazione ma a bisdosso della martire e complice ovinamente s'affanna, con tanto acrobatico zelo da non intendere sulle prime la mia presenza. Io rimango indeciso un istante se debba tossire, fare una scenata, andarmene in punta di piedi, disarcionare il rampante con le mie mani... Loro si ricompongono, strillano, finiamo col darci di gomito, isterici, tutt'e tre, mentre un nitrito di riso ci scoppia dentro, ci espandiamo in una risata dei visceri, lunga, libera, senza una goccia cola di amaro, che attraverso la porta rimasta aperta guadagna le alcove più remote del condominio e ne disturba i coniugali sapori, e dalla guardiola del portinaio all'attico dell'ingegnere deflagra per entro le svegliate orecchie non altrimenti che il 24 maggio ai Fori Imperiali la fanfara dei bersaglieri.[182]

[180] Ivi, p. 321.
[181] Ivi, pp. 397-398.
[182] Ivi, pp. 337-338.

Se l'uscio svela la tresca amorosa tra Amalia e il filosofo, la porta propaga, perché aperta, la reazione ilare dei tre e le risa si diffondono per tutto il condominio. La porta aperta permette quindi anche la scoperta e la condivisione.

Nella raccolta di racconti de *L'uomo invaso* la porta continua a rivestire un ruolo cruciale, a cominciare dal racconto *Felicità del bambino punito* in cui il piccolo Dino, in punizione per una colpa qualunque, sbarra la porta dietro di sé e comincia dentro la soffitta a dar vita ad un universo parallelo meraviglioso:

> Lo chiusero in una stanza per una colpa qualunque.
> La prima cosa che fa è chiudersi dentro a sua volta col chiavistello. Non intende correre il rischio di una remissione tardiva, di un'amnistia non voluta. Siano loro, gli altri, a restarsene fuori in castigo, esclusi dalla sua vita, suoi prigionieri senza saperlo…
> Sbarra dunque la porta dietro di sé e un'esultanza furiosa gli affretta il sangue; la solitudine gli dà alla testa. È libero, finalmente, il podestà di tutto, il sovrano d'una nazione senza confini. La quale gli è familiare e tuttavia ad ogni ora diversa: come le onde e le nuvole che, se le guardi, si rinnovano sempre.[183]

L'enfatico e repentino sbarramento della porta costituisce l'apparizione collaterale di una «nazione senza confini» di cui Dino è padrone incontrastato. La libertà coincide con la clausura, la quale può essere a sua volta garantita solo dalla porta chiusa con fermezza. Anche ne *L'uscita dall'arca ovvero il disinganno* la porta è chiusa e questo protegge gli abitanti della casa natante:

> Piuttosto, uno sprone di monte natante, una fortezza a più piani, con un tetto di travi in croce, e una porta sigillata di doppia pece. L'arca! L'uomo quasi l'amava dopo tanti giorni. E per farsene meglio padrone, s'era costruita una scala di corda, con cui arrampicarsi da un piano all'altro, svelto a onta degli anni, ch'erano innumerevoli, e sempre in moto, su e giù, qui a osservare da uno spiraglio l'onda, come ruggiva e si muoveva torbida e ostile, lì, dalla specola più alta, legato a un palo, se mai gli giungesse dall'orizzonte un indizio di remissione.[184]

Come la porta della soffitta di Dino, così la porta dell'arca è sigillata in «doppia pece». Non a caso, subito dopo questa precisazione, viene sottolineato l'amore di Noè nei confronti di questa costruzione che costituisce la sua casa. All'interno dello stesso racconto è la presenza dell'uscio a consentire il

[183] G. Bufalino, *L'uomo invaso* (*Felicità del bambino punito*), in *Opere 1981-1988*, cit., p. 528.
[184] G. Bufalino, *L'uomo invaso* (*L'uscita dall'arca ovvero il disinganno*), in *Opere 1981-1988*, cit., p. 459.

riappropriarsi del mondo da parte di Noè e degli animali:

> Quando ridiscese, lo attrasse un rimasuglio triangolar d'acqua in una vita della pietra. Non gli dispiacque la faccia che vi specchiò, cotta dal sale e dal vento, arata da mille spaventi. Una faccia ch'era maestosa d'anni, ma, insieme, acerba e attonita, tale e quale la terra, e altrettanto corrusca di un sotterraneo sorriso. Il quale divenne riso spiegato, udendo il subbuglio davanti all'uscio dell'arca, donde, senza più legge, le famiglie pedestri, volatili e rettili sciamavano fuori, correndo, strisciando, volando a grotte, nidi, covili. I suoi stessi figli, Sem, Cam e Jafet, vide andarsene, ciascuno per la sua strada. Solo la donna taceva, in piedi accanto a lui, e lui le carezzò con la mano i capelli.[185]

Innanzitutto bisogna notare che all'uscita dall'arca corrisponde un «subbuglio», «senza più legge», un caotico allontanamento tanto dei figli quanto degli animali presenti nell'arca, con la conseguente varietà di scelta da parte di ognuno. Alla fine del racconto però si capirà che proprio questa fuoriuscita dall'arca ripropone la cattiveria indiscussa del mondo sommerso. Se la porta chiusa proteggeva gli abitanti dell'arca e li illudeva del fatto che alla fine del diluvio il mondo sarebbe stato migliore, l'uscio aperto e la conseguente uscita cancellano l'illusione. È ancora una porta chiusa a rappresentare l'epilogo, in forma di vendetta, di Fermacalzone nel racconto *La vendetta di Fermacalzone.* L'uomo, postino di professione, scopre di essere stato tradito dalla moglie e ingannato attraverso un espediente che riguardava le lettere che egli stesso consegnava; l'uomo per vendicarsi sbarra i due amanti dentro casa sua e chiama a raccolta gli abitanti del paese, perché l'umiliazione sia pubblica:

> Ma che all'alba, uscito per il suo giro, si sia invece appostato dietro un cantone, aspettando che la guardia entrasse nel trabocchetto. E che, armato di chiodi, assi e martello, abbia sigillato ferreamente l'uscio di casa, chiamando intanto a gran voce vicini e lontani a raccolta, che guardassero bene i due amanti prigionieri venuti al balcone a domandare pietà. E che infine, ridendo e piangendo, ingobbito sul manubrio peggio d'un Binda o Learco Guerra, sia corso via dal paese, via via per Mazzarrone e Dirigo, fino alla diga di Licodia, a gettarsi nell'acqua come una pietra, non senza aver prima lasciato sulla spalletta del ponte un povero fermacalzone.[186]

In questo racconto notiamo ancora un uscio «sigillato ferreamente» che

---

[185] Ivi, p. 463.
[186] G. Bufalino, *L'uomo invaso* (*La vendetta di Fermacalzone*), in *Opere 1981-1988*, cit., pp. 446-447.

condanna pubblicamente l'adulterio della moglie di Fermacalzone; esso non rappresenta quindi in questo caso la libertà, ma la vendetta del postino, che dopo però decide di suicidarsi. In ogni caso questo uscio sigillato rappresenta uno snodo narrativo importante, perché porta alla doppia conclusione del racconto: la vendetta e il suicidio. Infine, il lemma "uscio" riveste un ruolo fondamentale nel racconto *Notturno londinese*, la prima occorrenza del lemma rimanda al ricordo della visione di Jack all'apertura dell'uscio della cucina da bambino:

> Belle domeniche, ma nel ricordo una acceca le altre, vermiglia, e dolorosamente gli uncina il cuore: quella mattina che, giungendo di corsa, aveva spalancato l'uscio malchiuso della cucina e aveva visto sua madre, nuda, gocciolante e terribile levarsi dalla tinozza...
> Si passò una mano sugli occhi, si rimise in piedi, si volse a guardare la stanza. Era una povera stanza, ma linda, dopotutto. Non fosse stato il catino professionale seminascosto da un paravento, e il sentore di cosmetici greve nell'aria, sarebbe parsa l'abitazione d'una giovinetta: con quell'uccello impagliato, che aveva perduto un occhio e col superstite da una mensola fissava il visitatore; la bambola in un angolo, rattrappita, in abito verde, che perdeva stoppa dal capo; le virginee cotonine, gli umili feltri che gremivano l'attaccapanni; la borsa del cucito.[187]

Tra i ricordi di Jack il più vivo è quello dell'«uscio malchiuso» attraverso il quale aveva visto la madre nuda e poi, dopo questa visione inaspettata il bambino si era guardato attorno per scrutare le fattezze della stanza. L'uscio però diventa testimone e poi strumento di fuga, dopo che Jack ha fatto un'altra, l'ennesima vittima:

> Ma era ora d'andare. Si lavò nell'acquaio le braccia e le mani, dovette sfregare a lungo col temperino sui margini delle unghie, finché l'ultimo frustolo rosso ne scomparisse. Poi Jack scavalcò il fagotto di carne squartata ch'era finito a ridosso dell'uscio, aprì adagio e con soffici passi uscì verso la notte.[188]

La contrapposizione evidente tra la «carne squartata» e i «soffici passi» conferisce all'uscio il valore di limite tra quello che è avvenuto dentro e quello che c'è fuori dal luogo del massacro, ossia la notte.

Nel romanzo pubblicato nel 1988, *Le menzogne della notte,* simulando un

---

[187] G. Bufalino, *L'uomo invaso* (*Notturno londinese*), in *Opere 1981-1988*, cit., p. 501.
[188] Ivi, p. 502.

ingresso in scena a teatro, il Governatore appare dall'uscio ai quattro condannati:

> Il Governatore spinse l'uscio ed entrò. Dovette curvarsi un poco, tanto era alto. Subito con un lazzo del naso denunziò che l'afa di sudori promiscui, impastata nei muri, gli dispiaceva. Nello stesso lampo, attraverso i battenti, s'intravvidero alle sue spalle luccicare i fucili del picchetto di scorta, mentre la sentinella di prima s'annichiliva sull'attenti rasente al muro.[189]

Il Governatore entra con difficoltà nella stanza dei condannati, quasi a segnalare la sua differente posizione nella vicenda rispetto ai prigionieri. D'altra parte, la prima occorrenza del lemma "porta" compare quando il Governatore parla per la prima volta con i quattro:

> Ma il Governatore: "Via tu, via tutti", fece prolungando la parola nel cenno. "Lasciatemi solo coi prigionieri", e richiuse con un colpo di piede la porta sul poco lume del corridoio.[190]

La porta chiusa dietro le spalle del Governatore segna in qualche modo la formazione di uno spazio intimo, all'interno del quale egli propone, quasi di nascosto e con spirito amichevole, una via d'uscita ai quattro condannati; questa sorta di intimità può essere raggiunta solo per mezzo della chiusura della porta, infatti, all'inizio dello stesso capitolo (non a caso intitolato *Patteggiamenti*) lo sbirro Licciardello, per non condividere il pericoloso spazio chiuso dei prigionieri, lascia l'uscio socchiuso in modo che l'esterno sia più vicino e facilmente raggiungibile:

> Lui s'era lasciato alle spalle l'uscio socchiuso e veniva avanti con qualche prudenza. Troppe volte gli era giunta notizia di pazienti che, non avendo niente da perdere, s'erano vendicati dei carcerieri con la violenza delle sole mani. Dunque portava alla cintura un nerbo di bue e aveva fatto appostare un piantone armato nel corridoio, pronto ad accorrere al menomo grido.[191]

Anche il sergente fa una rapida apparizione e annuncia l'imminente arrivo di frate Cirillo, che per tutta la notte rimarrà nella stanza dei condannati, perché in attesa di esecuzione:

---

[189] G. Bufalino, *Le menzogne della notte*, in *Opere 1981-1988,* cit., p. 577.
[190] Ibidem.
[191] Ivi, p. 576.

"Frate Cirillo", li informa il sergente nell'andarsene, indicando la sagoma inerte. "Vi terrà compagnia doppiamente: stanotte qui e all'inferno domani." E si richiude la porta alle spalle.
I quattro fissano il quinto con soggezione, senza ardire di disturbarlo: di quel vecchio terribile hanno sentito molto parlare da quando sono nati; al punto d'aver discorso una volta fra loro se non convenisse associarselo nella guerra comune. Un brigante sanguinario e devoto, detto frate per burla, a imitazione dell'antico Michele Pezza.[192]

È lo stesso Cirillo a proporre di novellare tutta la notte per trovare un senso al vivere e quindi al morire e il frate conclude il discorso fatto ai prigionieri, facendo coincidere l'apertura dell'uscio con la morte e l'esecuzione:

Ma più ancora vorrei che dal raccontarsi venisse un senso al nostro destino. E deducessimo perché moriamo e concludessimo con un'ipotesi, almeno, riguardo al mistero ch'è stato lo spettacolo delle cose dintorno a noi; e che trovassimo una scusa a discarico o di Dio o di noi, prima che l'alba si levi. [...]
"Come san Pietro", disse il barone. "Prima che s'oda all'alba la voce del matto, dal sotterraneo." E provò con povere labbra a rifare il verso d'un chicchirichì.
"Se qualcuno vuol cominciare..." disse Cirillo. "Si ricordi che abbiamo solo cinque ore: quattro per le chiacchiere, una per starcene in silenzio da soli, ciascuno a occhi chiusi con sé, prima che l'uscio si apra".[193]

Ancora una volta l'apertura o la chiusura dell'uscio costituisce uno snodo importante.

La stessa dinamica della porta-uscio avviene in *Calende greche*, di cui analizzeremo solo poche occorrenze dei lemmi in questione, perché, come abbiamo più volte rimarcato, questo romanzo è in qualche modo, la summa dei precedenti. In particolare alla fine del romanzo, nella sezione *Vecchiaia e morte,* il narratore fa un breve excursus della sua vita fino ad arrivare alla vecchiaia che precede la morte. Risulta interessante che in questa stagione della vita la metafora della casa per indicare il corpo si fa più insistente e quindi la porta-uscio diventa il varco attraverso il quale la morte può attaccare il corpo-casa e distruggerlo:

"Vuoi ragguagli sul sangue? Colesterolo allegro, trigliceridi idem, transaminasi abbondante, proteina C reattiva con due + di corredo. Nel resto, ti difendi. Insomma, per dirtela nuda e cruda,

[192] Ivi, p. 584.
[193] Ivi, p. 590.

l'ictus e l'infarto stanno in piedi dietro l'uscio, ma non bussano ancora, tossicchiano con discrezione. Sta a te aprire o chiuderti dentro a doppia mandata. Eccoti qui le medicine, la dieta, i consigli".[194]

Se in *Calende greche* è la morte ad attendere dietro la porta il narratore, in *Qui pro quo* all'arrivo del commissario Currò alla Malcontente durante una riunione all'interno del gazebo tra gli inquilini, la porta viene socchiusa quasi per sottolineare la volontà di chiudere il cerchio delle indagini attorno a quel luogo e a quelle persone:

Il commissario sbuffò, andò a socchiudere la porta a vetri del gazebo. Una folata impetuosa dal mare curvò, quasi spense, le fiammelle dei lumi a gas.
"Gradirei che nessuno fumasse," fece e tornò a sedere. Poi, dopo un silenzio durante il quale parve inghiottire un grosso boccone, ch'erano le ultime parole di Lidia Orioli: "La prendo in parola" attaccò. "E ripeto con Lei, partendo da zero: cosa? chi? come? perché? M'hanno insegnato lo stesso, pensi un po', alla scuola di polizia. Cominciamo perciò dalla cosa, cioè dall'evento mortale che è l'unica realtà pacifica in questa storia. Abbiamo una vittima, questa non ce la ruba nessuno.[195]

Il particolare della porta da socchiudere a causa del vento e l'inizio delle indagini del commissario coincidono e, come sappiamo, non è mai casuale l'accostamento di due elementi da parte di Bufalino. Inoltre, la porta non viene chiusa, ma socchiusa, come accade per altre porte in tutto il romanzo, quasi a sottolineare l'inconcludenza della vicenda narrata; le porte non possono chiudersi definitivamente, ma devono rimanere socchiuse per lasciare spazio alle possibili evoluzioni del caso. Infatti alla fine del libro, l'autore aggiunge una *Appendice* che sembra mettere in dubbio la soluzione delle indagini e fa nascere simultaneamente altri sospetti ad Ester e al commissario Currò:

All'ingresso della città, fermi davanti a un semaforo: "Quel tuo libro" si lamentò Currò. "M'avessi almeno cambiato il nome. Meno male che mia moglie legge solo Novella Duemila..."
Sulla porta di casa, con un piede fra i battenti per impedirmi di chiudere: "E se quella guardia del corpo," suppose Currò, "fosse rimasta alle Ville, quella notte. Se fosse lui l'incendiario, il ladro in parrucca? O l'assassino, addirittura?"[196]

[194] G. Bufalino, *Calende greche*, in *Opere 1989-1986*, cit., p. 162.
[195] G. Bufalino, *Qui pro quo*, in *Opere 1989-1996*, cit., pp. 251-252.
[196] Ivi, p. 311.

Seppur le indagini sembrano concluse, ai due protagonisti rimane ancora un dubbio, che non a caso coincide con una porta socchiusa volutamente dal piede del commissario Currò, a cui si accompagnano ancora molte domande senza risposta. È lo stesso Bufalino che poche pagine prima, nell'introduzione dell'*Appendice* svela ai lettori il legame che esiste tra le varianti che egli stesso riporta e il principio guida del libro, ossia l'inconcludenza:

> dove l'autore, nel congedarsi, riesuma dal cestino pochi rimasugli d'un capitolo soppresso e li propone al lettore per esercizio mentale e giuoco epistemologico, con annessa licenza d'ingresso ai posti di blocco fra scienza, superstizione e nonsenso...
>
> All'insegna dell'In-concludenza, musa superstite della Finzione.[197]

La porta socchiusa in qualche modo rimanda all'inconcludenza e non sembra casuale che più di una volta Bufalino paragona se stesso ad Empedocle, padre dell'inconcludenza.[198]

Ne *Il Guerrin Meschino* ancora una volta la porta e l'uscio rappresentano un momento importante, ossia l'incontro tra il cavaliere e quello che sarà il suo fedele scudiero, Babele:

> Guerrino, per il segno di fumo che se ne leva, e vi bussa tre volte con il pomo della spada.
>
> Alla terza una mischia di suoni astrusi in questo modo lo assale: "Quien est ka ianua tappulia? Quien erkett na mu ghiurefsi afitia?" ("Chi è che bussa alla porta a chiedere il mio aiuto?")
>
> S'era aperto l'uscio, frattanto, e sulla soglia un uomo era apparso, abbastanza carico d'anni e macilento di membra, ma di cipiglio invogliante, d'occhi piccini e ridenti. Al quale il Meschino: "Che enigmi son questi? Fatti capire, ti prego." […] "Fac me salvum, tolte me tecum" furono le agevoli proposizioni che finalmente udì uscire a colui dalle labbra.
>
> Una preghiera che risolse immantinente di accogliere, talché volle l'uomo per scudiere e lo battezzò Babele.[199]

L'incontro tra i due avviene sulla soglia della dimora di Babele, perché l'iniziale incapacità di comunicare fa sì che i due personaggi vengano spazializzati in due universi distaccati. Dopo che lo scudiero racconta la propria storia a

---

[197] Ivi, p. 309.

[198] Cfr. Empedocle, *Frammenti e testimonianze*, a cura di A. Tonelli, Milano, Bompiani, 2002.

[199] G. Bufalino, *Il Guerrin Meschino*, in *Opere 1989-1996*, cit., pp. 374-375.

Guerrino facendolo commuovere, quest'ultimo decide di prendere con sé quell'uomo e di battezzarlo Babele. Anche in un altro episodio del romanzo l'uscio rappresenta il limite tra due mondi: Guerrino si trova al castello senza tempo, per accedere al quale, deve addirittura pronunciare delle parole magiche:

> Cammina cammina, Guerrino giunse alla porta della gran torre, dove la mole d'un gigantesco guardiano ingombrava tutto lo spazio fra stipite e stipite.
> Prese bene il suo tempo, il giovane, e prima che l'altro levasse la verga a percuoterlo, pronunziò le parole strane, sgusciandogli frattanto tra le gambe aperte e lasciandolo stupefatto. Così di corsa si sviluppò da lui e invase il castello.[200]

Sorpassato l'ingresso grazie alle «parole strane», nonostante l'apparente disabitazione del castello, finalmente Guerrino riesce a parlare con gli Immortali, prigionieri a cui non è concesso di uscire dal castello senza tempo:

> "Ma ora..." cominciò Guerrino, sùbito da quelli interrotto: "Ora lui si ritrova deluso da un così inerte giocattolo e spalanca la porta a chi vuole. Entri pure il Tempo, entrino con lui la Memoria, la Morte..." Guerrino chiese con gli occhi: "Lo volete veramente?" e loro risposero sì. Allora il giovane raggiunse il muro dell'edera e v'incise col temperino uno squarcio da cui si sporse chiamando: "Atropo! Atropo!" Immediatamente la farfalla venne a posarglisi sulla spalla come falcone pellegrino; quindi si vide la sua macchia giallobruna passare con breve volo dall'uno all'altro Immortale e sfiorare a ciascuno la gota; infine librarsi e sparire.
> Guerrino la seguì con lo sguardo; quando la perse e tornò a guardare davanti a sé, già le facce degl'Immortali s'erano coperte di grinze e di tutte le cicatrici degli anni; i bulbi degli occhi s'erano fatti ciottoli acquosi, la pelle un'antichissima cartapecora. Con voce mutata bisbigliarono in coro: "Grazie, ragazzo, questo è l'epilogo giusto" e s'afflosciarono al suolo come bambole di cenci.[201]

L'apertura della porta riveste un ruolo fondamentale in questa sequenza narrativa, perché muta per sempre la natura degli immortali, l'ingresso del tempo causerà infatti la loro morte.

Nel romanzo *Tommaso e il fotografo cieco* la dinamica di apertura e chiusura delle porte e degli usci è relegata prevalentemente all'interno del condominio e consente, o vieta, l'incontro tra i condomini e i rispettivi disvelamenti dell'intricata

---

200 Ivi, pp. 394-395.
201 Ivi, pp. 396-397.

vicenda che ruota attorno allo stabile. La porta è una sorta di ponte che consente la conoscenza, essa è una soglia che permette di entrare nei vari appartamenti e quindi nella natura delle persone che abitano gli stessi. Già all'inizio del romanzo, tutto prende avvio dall'ingresso di Tir, il fotografo cieco, all'interno del bugigattolo di Tommaso attraverso l'uscio. Fondamentale rispetto a queste dinamiche risulta anche il viaggio all'interno del palazzo che compie Tommaso per comunicare a tutti gli inquilini l'imminente riunione di condominio. Ogni porta rappresenta una persona e a seconda della chiusura o dell'apertura dell'uscio viene svelato un aspetto di chi abita l'appartamento. Infatti la natura istrionica e eccentrica di Crisafulli si manifesta nel modo in cui questo apre la porta all'arrivo di Tommaso:

> Al piano successivo — mi ci porta l'ascensore con un rantolo d'argano stanco - abita Gregorio Crisafulli e mi apre la porta ridendo.
> Un eccentrico di provincia, Gregorio. A suo tempo capocomico d'una compagnia di giro con varia fortuna; non privo di qualche istrionica dote, più ancora evidente nei testi che ha scritto, fischiati in tutti i teatri del circondario.[202]

Quando Tommaso, invece, arriva a casa di Tir, la confidenza che intercorre tra i due, consente al factotum di entrare nell'appartamento:

> eccomi dinanzi all'uscio di Tir. Non ci vediamo, se si può usare il plurale reciproco parlando d'un cieco, dalla nostra ultima uscita in città. Busso nel nostro modo convenzionale, tre colpettini con una pausa fra il secondo e il terzo, ma nessuno risponde. Tento la porta, cede. Avanzo a tentoni nella stanza buia, cerco annaspando il pulsante della luce. La camera da letto è chiusa, la apro. Bartolomeo è sdraiato, vestito e sveglio, sul letto.[203]

Non solo Tommaso entra autonomamente, ma si inoltra anche attraverso un'altra porta, quella della camera da letto, che nonostante sia chiusa, viene forzata e mostra l'amico sdraiato, quindi in una condizione d'intimità, sul letto.

---

[202] G. Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco,* in *Opere 1981-1988*, cit., p. 457.
[203] Ivi, p. 458.

Opposta è la dinamica della porta in presenza di Pirzio Ravalli, del quale viene rimarcata l'aria di mistero:

> Dopo di che è il turno del ragioniere Pirzio Ravalli, fra tutti noi la persona più misteriosa.
> Devo insistere a lungo prima che si decida a socchiudere uno spiraglio, attraverso il quale mi squadra con viso ostile: "È per la riunione, Le rubo solo un minuto."
> Toglie il lucchetto, mi fa entrare. Con uno sguardo misuro e giudico la residenza. Una certa agiatezza trapela dagli arredi, ma il lavello della cucina, intravisto attraverso la porta a soffietto spalancata, appare ingombro di piatti sporchi.[204]

L'aria misteriosa dell'uomo è strettamente collegata all'iniziale spiraglio di apertura concesso a Tommaso, solo dopo la promessa del factotum di non essere invadente per più di pochi minuti, Pirzio Ravalli apre la sua dimora. Ma il mistero del condomino rimane ancora custodito da un'altra porta, seppur spalancata, che non svela, a causa della posizione di Tir, il contenuto dell'ambiente e la natura della sporcizia. Continuando il giro Tommaso arriva alla porta di Placido, il filosofo dello stabile, dietro la quale sa che dovrà sostare a lungo:

> So già che alla porta accanto dovrò sostare un bel po', Placido non molla i visitatori, è uno che parla ininterrottamente, dev'essere una malattia. Io dopo mezz'ora sono alle corde, ma confesso che la prima mezz'ora è una delizia.[205]

Infine, qualche capitolo dopo, terminata l'estenuante peregrinazione tra i condomini, Tommaso ritorna al suo alloggio e lo trova gremito:

> Trovo aperto l'uscio e affollata la mia residenza, oggi è veramente, su e giù per il grattacielo, una migrazione di popoli. Capisco perché i propagandisti di Dio siano tornati a mani vuote: la più gente era qui da me, una vera e propria delegazione. Entrati senza guerra, la mia casa è un porto di mare, lascio sempre la chiave nella serratura.[206]

Proprio la volontà di Tommaso di convivere dentro un condominio con altre persone per alleviare la solitudine, (e per estraniarsi allo stesso tempo dal mondo

[204] Ivi, p. 462.
[205] Ivi, p. 464.
[206] Ivi, p. 486.

circostante), lo induce a lasciare costantemente «la chiave nella serratura» per consentire a chiunque di entrare liberamente nel suo alloggio.

Anche tutta la vicenda che ruota attorno a Lea, al festino e al rullino da ritrovare è segnata da una evidente dinamica della porta. Infatti, Tommaso lascia la porta socchiusa e miracolosamente compare Lea; appena la donna chiude l'uscio, può raccontare all'eremita urbano la storia della festa ed è con la propria uscita di scena attraverso la porta, che Lea ribadisce l'importanza del ritrovamento del rullino scomparso per la propria incolumità. Ed è parlando di Lea che Tommaso dice:

> A dividermi da Lea non restano più che qualche centinaio di passi, una porta chiusa, la corazza del suo silenzio. Mentre militano a favor mio la sorpresa, la parlata ciarlatana, la forza del desiderio.[207]

Non è un caso se Tommaso indica la chiusura della porta di Lea come ostacolo alla loro unione e associ questa immagine alla «corazza del suo silenzio», perché la porta è un segno e la sua apertura o chiusura contribuisce a significare un concetto.

La circolarità del romanzo, svelata alla fine con l'espediente del romanzo nel romanzo, viene accompagnata ancora una volta da un uscio che si apre e ripropone il medesimo ingresso di Tir, (stavolta Martino), nell'alloggio di Tommaso:

> Bussano. So già chi è prima che entri. Ha picchiato con la punta ferrata della mazza, è il condomino del piano di sopra, Martino Alàbiso, il fotografo cieco. In risposta al mio "avanti" spinge l'uscio e avanza a tentoni, tuffando nell'aria il bastone come un remo nell'acqua. Sa che dalla soglia fino al mio tavolo si contano cinque scalini e nove passi e li supera con disinvolta prudenza.[208]

Se in *Tommaso e il fotografo cieco* la porta costituisce un elemento fondamentale per l'incontro dei personaggi, per il progressivo disvelarsi delle verità e per riproporre la circolarità del romanzo, in *Shah Mat*[209] ci sono due

[207] Ivi, p. 545.
[208] Ivi, p. 587.
[209] Cfr. E. Imbalzano, *Di cenere e d'oro*, cit., pp. 277-299.

occorrenze del lemma che acquisiscono un valore centrale. La prima serve al narratore a spiegare il modo in ci agisce la mente di Capablanca, la quale viene metaforizzata nell'immagine di due stanze comunicanti attraverso una porta:

> Si vuol dir meglio: una casa di due stanze era la sua mente, comunicanti attraverso una porta ch'egli apriva e chiudeva a piacere. Talché bastava passare dall'una all'altra per commutare la vista in visione e viceversa. Col privilegio, stando sulla soglia come sul crinale d'una montagna, di escludere l'un versante a beneficio dell'altro o di confonderli entrambi in uno stesso miraggio.[210]

La porta della mente del campione viene chiusa e aperta a seconda del piacere dello stesso ed è finalizzata a «commutare la vista in visione», ossia a passare dalla memoria dei fatti accaduti alla loro contaminazione operata dalla memoria. Infine, il romanzo, quasi a sottolineare l'involontaria (o volontaria) inconcludenza, si chiude con qualcuno che bussa alla porta, mentre Capablanca e Claudette parlano:

> "Dimmi, dimmi" disse Claudette, "di questa Irina, del vostro amore, della sua morte. Ricomincia da capo."
> A questo punto qualcuno bussò alla porta.[211]

La porta a cui qualcuno bussa conclude il romanzo e ne sottolinea ancora una volta il mistero e l'inconcludenza.

---

[210] G. Bufalino, *Shah Mat*, in *Opere 1989-1996*, cit., p. 596.
[211] Ivi, p. 624.

Capitolo III

DALLA 'BUCCIA' ALLA 'POLPA': SPAZI E TEMI

Se la dicotomia dentro-fuori risulta essere esplicativa della più importante contrapposizione arte-vita, le parole dello spazio in cui si svolge il processo creativo assumono un ruolo determinante nell'atto della scrittura, che lo stesso autore riconosce e spiega ripetutamente. Tracciate queste corrispondenze mediante l'ausilio lessicografico, si cercherà di delineare una possibile relazione tra le tematiche ricorrenti e care a Bufalino e gli spazi che si affiancano a questi temi, con lo scopo di collocare tali frequenti motivi conduttori all'interno della logica che governa gli spazi della scrittura. È lo stesso Bufalino a indicarci la strada per riconoscere il punto di partenza da cui muoversi all'interno delle sue opere:

> Premesso che io immagino l'opera come un frutto la cui scrittura è la buccia, mentre la polpa è data dalle figure, dai cari moti del cuore, dagli accidenti dell'esistenza; e premesso che il mio problema è stato sempre quello di canalizzare le urgenze di stile entro le ragioni dell'invenzione e dell'emozione pubblica o privata, che i miei temi peculiari sono l'amore, la morte, la memoria, la Sicilia, la storia, Dio. Temi che unisce un denominatore comune, cioè lo stupore davanti all'esistenza e alle sue incredibili recite.[1]

Avendo già individuato gli spazi della «buccia» si passeranno in rassegna quelli della «polpa»,[2] accorpandone alcuni, sempre con la guida e l'ausilio dello stesso autore. Infatti a proposito dell'amore, lo scrittore, spiegando la sua opinione, in qualche modo canalizza la tematica amorosa in quella ben più importante e pregnante della morte.

In un'intervista Bufalino afferma:

---

[1] G. Bufalino, *Essere o riessere*. *Conversazione con Gesualdo Bufalino*, cit., pp. 41-42.

[2] La stessa catalogazione dei temi, seppur leggermente arricchita, viene riproposta da Bufalino nell'intervista curata da M. Onofri, *Gesualdo Bufalino. Autoritratto con personaggio,* cit. L'indice dei temi, nonostante sia ipotizzato per il romanzo d'esordio dell'autore, su ammissione dello stesso Bufalino, vale anche per tutto il resto della sua opera.

L'amore nella mia opera è visto generalmente come commedia d'inganni. Non nel senso di frode maligna, ma come trama di ombre cinesi, sogno ininterrotto e creativo che somiglia al sentimento dell'arte. Con la differenza che non interessa pochi eletti ma l'universale, essendo capace di suscitare anche nel più rozzo le più eccentriche fantasie. […] Un sentimento l'amore che, come teorizza un personaggio di *Argo il cieco*, ha poco a che fare con la felicità, salvo nella condizione dell'attesa, quando s'ignora l'oggetto del desiderio e l'animo si pasce di fantasime vaghe e infelici. […] Annichilimento cieco, una catastrofe celeste che nel possesso simula e presagisce la morte.[3]

Se l'amore può essere associato alla morte per le sue caratteristiche strutturali ben lontane dalla stato di felicità, d'altra parte la tematica della memoria, essendo elemento integrante del processo creativo, inevitabilmente è stata già trattata in relazione agli spazi del motore della scrittura. Si cercherà quindi di indagare gli spazi della morte, nel suo inevitabile legame con la malattia, quelli di Dio e, infine, quelli della Sicilia, in cui confluisce, come dice Bufalino la stessa tematica della storia:

Posso solo riaffermare velocemente un mio sentimento di sfiducia nella bontà della storia […] Rifiuto della macrostoria, dunque, ma amorosa propensione per la storia minore, per i portati pacifici della memoria collettiva. Poiché storia non è solo quella conservata negli annali del sangue e della forza, bensì quella legata al luogo, all'ambiente fisico e umano in cui ciascuno di noi è stato educato. Storia è il gesto con cui si intride il pane nella madia e si falcia il grano, storia un nomignolo fulmineo, un proverbio cattivante, l'inflessione di una voce, la sagoma di una tegola.[4]

Non a caso infatti Bufalino dedica più di un'opera allo studio e al recupero delle tradizioni siciliane, dei modi di dire di una volta, dei mestieri scomparsi, in una differente forma di impegno da lui sempre rivendicata come tratto distintivo.[5]

1 Lo spazio e la morte

La morte domina tutta l'intera produzione dello scrittore comisano ed è

[3] G. Bufalino, *Essere o riessere*. *Conversazione con Gesualdo Bufalino*, cit., pp. 42-44.
[4] Ivi, pp. 48-49.
[5] Nell'intervista rilasciata a Piero Chiambretti lo scrittore dice: «Ora. L'impegno civile, che io condivido in astratto con chi ne ha passione, con chi si considera testimone o araldo della propria epoca, coscienza civile del proprio tempo, l'impegno civile si può svolgere in molti modi. […] Vuol dire che una musica può essere pedagogica più di un'invettiva, più di un libretto edificante, più di una predica. Ora, io, per mia natura, ritengo di scrivere... tento di scrivere delle musiche di parole, da minimo, da infimo...» (intervista rilasciata a P. Chiambretti, *Conversazioni. Gesualdo Bufalino con Piero Chiambretti*, «Panta», 1997, p. 106).

strettamente legata al tema della malattia, visto che proprio quest'ultima crea un rapporto anticipatorio rispetto alla fine della vita. Tuttavia la guarigione del malato suscita in lui un senso di vergogna, di colpevolezza, indelebile dalla coscienza dal "salvato". Bufalino a tal proposito dice:

> È uno dei miei temi più gelosi e si lega strettamente, per quel che ha contato nella mia vita, con il tema della malattia. La malattia infatti non è solo figura di degradazione fisica, ma s'impregna di molti e capziosi traslati. È pratica mista, strumento di conoscenza, opzione volontaria a sanare oscuri rimorsi.
>
> Non basta. Sa essere insieme stigma e stemma […] il tema della malattia come rintanamento e lusinga d'autocommiserazione, della malattia come rifugio, rintanamento e spionaggio […]
>
> Che cosa sarà mai la morte in un mondo così capovolto? Della morte si danno più accezioni possibili e complementari, pur partendo dal comune assioma che tutti viviamo, per così dire in un regime tanatocratico.
>
> Ciò posto, si distingua una morte maggiore e massima che conclude definitivamente la nostra vita, e cioè tutta la vita (l'universo muore con noi), e una infinità di morti parziali, quelle che interessano le singole ore che noi consumiamo ogni giorno e in cui ci consumiamo.[6]

Analizzando gli spazi delle sequenze narrative in cui la protagonista è la morte, sembra evidente la corrispondenza tra il tema e gli spazi ad esso associati. Infatti, se questa tematica percorre in modo indiscusso tutta la produzione dello scrittore siciliano, solo in alcuni casi sembra difficile imbrigliare la collocazione spaziale di questo tema in categorie univoche. In *Diceria dell'untore* tanto la malattia quanto la morte governano l'intera narrazione e lo stesso sanatorio è per antonomasia uno spazio della morte. Avvengono all'interno della Rocca molteplici decessi, da quello di Adelmo a quello di Vittorio, passando per quello di Sebastiano, per finire con quello del Gran Magro. Ognuna di queste morti ha delle caratteristiche

[6] Ivi, pp. 44-45. Inevitabilmente nella stessa intervista, sempre a proposito della morte e in riferimento a *Diceria,* l'autore dice: «Qui trionfa l'idea della morte come corruzione di un'innocenza, seconda e più misteriosa pubertà, commercio quasi amoroso che affonda le sue radici nell'eros. Il romanzo può leggersi come un romanzo della buona morte […] Tuttavia non muore chi vuole, anche la morte pretende i suoi sesamo, i suoi biglietti d'ingresso, fa pagare pedaggi […] Ciò non impedisce che la morte sia soprattutto uno scandalo, l'irruzione scandalosa del niente sul teatro dei gesti e degli affetti, soprattutto sulla invisibile, commovente biblioteca della memoria». A proposito della tematica della morte in *Diceria dell'untore* Sebastiano Addamo scrive: «Quali che siano le motivazioni storiche, in atto continua a sussistere nel meridionale, nel siciliano, la perenne inclinazione alla morte, però a livello di estatica contemplazione e di una sorta di immaginazione contorta e sovvertita. […] Bufalino fa della letteratura la vita e la critica della vita: esorcismo e estrema salvezza […] il protagonista che deve badare alla vita, pensando alla morte, adopera l'ironia, la quale, in sede di scrittura retoricamente si amplifica nell'aulicità della parola […] Il barocco ha i suoi connotati nel gusto orrorifico della morte e della teatralità» (S. Addamo, *Euforia della morte (nota a Gesualdo Bufalino),* «Sicilia oggi», settembre 1981).

differenti e provoca nel protagonista, e nella narrazione in generale, ripercussioni svariate. I giorni che precedono il trapasso di padre Vittorio sono caratterizzati da un'intensa e dolorosa speculazione su Dio e sulle sue azioni, la morte del bambino Adelmo crea sgomento e rabbia a causa della sua tenera età, e da ultimo il cruento decesso di Sebastiano, suicida, ancora una volta getta nella disperazione gli untori in attesa della propria esecuzione. Le due morti più importanti sono però di certo quelle di Marta e del Gran Magro, rispettivamente avvenute dentro e fuori dal sanatorio, almeno apparentemente. La morte del Gran Magro[7] precede di pochi giorni l'uscita del protagonista dalla Rocca e si consuma in una stanza del sanatorio:

Ma eravamo ormai veramente alla fine. Lui mi guardava ora con un'espressione bizzarra, divisa fra indignazione e stupore. Poi per l'ultima volta stentatamente citò: “Già sente Orlando che le forze ha perduto” e provò con labbra incapaci un sorriso, che s'interruppe a metà, mentre una minuscola goccia d'umore dall'angolo della bocca gli sfuggiva sul collo con rivoltante lentezza, e il supremo gong della morte gli risuonava nel petto.

Rimase così, con una sorta di ghigno, non perverso ma lieto, dipinto sul viso, un ghignetto che gli conoscevo, così vivido che mi ci volle tempo per capire che era finita, e che ogni minuto, a partire da quello, sarebbe stato uguale per lui: una catena uguale per lui: una catena uguale di neri minuti, un fiume senza sponde di identici, eterni, inaccaduti minuti.[8]

Il Gran Magro quindi si spegne nella stanza del sanatorio in presenza del protagonista, unico superstite tra gli untori. La morte di Marta, invece, si consuma fuori dalla Rocca, ma nello spazio chiuso di un alberghetto che ripropone, nella descrizione che riporta il protagonista-narratore, le medesime caratteristiche della Rocca:

Un bunker in abbandono, relitto delle previste difese contro l'invasione, su un piccolo dorso di promontorio, ci offerse, fra i suoi calcestruzzi un po' di riparo e riposo, quando già appariva l'alberghetto sul mare, spopolato ormai d'avventori, in cui secondo le indicazioni del ragazzo, avremmo potuto far sosta, prima di rientrare l'indomani alla Rocca. Da esso rare figure e voci pervenivano fino a noi, c'incoraggiarono a proseguire. Ma veramente Marta non poteva più

[7] Anche a proposito del rapporto tra il Gran Magro e la morte, cfr. il suddetto contributo di S. Addamo: «C'è separatezza radicale tra medico e ammalato. Il Gran Magro deve badare alla morte pensando alla vita dei suoi pazienti, e adopera l'unico atteggiamento credibile in quelle circostanze, non la pietà ma il cinismo […] il protagonista, che deve badare alla vita, pensando alla morte» (Ibidem).

[8] G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 137.

muovere un passo. […] Vi fu allora un silenzio nella stanza come in un luogo dove non c'è nessuno. […] Non durò molto, quando tornai a guardarla era morta. […] Era morta, questo era il suo stato naturale e pacifico. Come se non fosse stata mai altro: di botto impietrita, uccisa e neutra, una cosa.[9]

Non sembra essere senza significato il fatto che questa morte di Marta più sanguinosa e più difficile da gestire per il protagonista (il quale, travolto dal sangue, addirittura ad un certo punto invoca l'aiuto della moribonda) avvenga in apparenza in un 'fuori' e d'altra parte non può essere casuale il fatto che prima di giungere all'alberghetto in cui la donna morirà, il protagonista descrive un «bunker in abbandono» su «un piccolo dorso di un promontorio», in cui i due fuggitivi trovano «riparo e riposo». La desolazione dell'alberghetto e la riproposizione in scala della descrizione della Rocca tentano in qualche modo di rievocare lo spazio del sanatorio, dove è appunto naturale che avvenga la morte.[10]

In *Argo il cieco* la morte non sembra essere una protagonista assoluta e appare invece come prospettiva imminente del narratore anziano dentro la camera dell'albergo romano, come timore, come tentazione,[11] come nemico da combattere con l'arma della scrittura.[12] Tutte azioni (e riflessioni) che avvengono nel chiuso di

[9] Ivi, pp. 127-129.

[10] A proposito della morte Di Biase scrive: «Essa si mimetizza in ogni cosa, dal momento che tutto sembra condannato alla fine di questo "refuso dell'universo": a cominciare dal protagonista – l'io narrante – che alla fine risulterà l'unico scampato (non si sa se sia un premio o una pena: resta il rimorso), evasore dal regno dei morti, Orfeo che ritorna dall'Ade solo più che mai, dopo che ha perso per sempre la sua Euridice. Orfeo- "untore", seminatore di morte, "dispensatore et fabbricatore delli onti pestiferi", è lo stesso protagonista, che sente in ogni cosa e momento il perire stesso e il consumarsi dell'esistenza. […] Ma l'untore non è lui, né il suo amore: la morte incombe e serpeggia dappertutto, e chi ne svela l'"onnipotente potere d'incubazione e di semina" non è uno spargitore del contagio.[…] né egli saprà mai perché è stato l'unico evaso, per chi sa quale disguido e colpo di fortuna, ma anche se salvo, "il più derelitto e più triste", perché dimentico della consegna, che era quella di morire […] Il mistero della morte, l'incubo della fine, che i vari personaggi si portano dentro, oltre che nella carne e nel sangue, domina dappertutto, in una attesa che ha un suo termine prescritto, ma con una repressa e inconfessata ansia di conoscenza, dietro la corsa fatale del perire delle cose: un bisogno di un perché, nella sofferta, spietata analisi delle tappe della morte, il cui passo è nel sangue di ognuno, inarrestabile, quanto più appare misterioso, senza volto e senza scopo, senza mèta o termine» (C. Di Biase, *Il mistero della morte in Diceria dell'untore* «Studium» a. LXXVII, n. 5, settembre/ottobre 1981, pp. 603-608).

[11] Il narratore anziano di *Argo il cieco* infatti confessa al lettore: «Basterebbero pochi grammi di... (copiamo) diidronitrofenilbenzodiazepin, sillabe di preghiera, nome segreto di Dio; basterebbero poche capsule tonde, pestate e sciolte per bene, non senza prima un biglietto di scuse per te, lettore, sei stato così gentile...» oppure: «e quel *ciof* del Tevere sotto le arcate di Ponte Sisto... Tutta roba che fa venire una voglia, un'acquolina, non ho il coraggio di dirti quale» (G. Bufalino, *Argo il cieco*, in *Opere 1981-1988*, cit., pp. 314, 350).

[12] Il narratore dichiara inoltre a proposito della funzione salvifica della scrittura: «Per qualche mese ha funzionato. In fondo era come se ripetessi a mio pro' il famoso sotterfugio di Shéhérazade; raccontare per non morire. E per un po' ha funzionato» (Ivi, p. 394). A proposito della figura di Shéhérazade nelle opere di Bufalino cfr. M. Paino, *Bufalino e la narratrice giustiziata*, in *L'ombra di Sheherazade*, cit., pp. 113-143.

una camera. L'unica morte presente nel romanzo è quella di don Alvise, che in realtà serve solo a sottolineare la familiarità con l'evento del giovane protagonista-narratore:

> La voce di don Alvise parve incantarsi, come in un disco incrinato una nota. Il viso da cereo gli s'era fatto color di terra, poi una porpora fosca lo invase. Non se ne accorsero i ballerini, nemmeno quando l'orchestra tacque di colpo, ma continuarono meccanicamente a far passi, mentre vedevano il vecchio remare con le braccia, cercando l'aria vuota davanti a sé, quasi volesse aggrapparsi a una dama inesistente, e con lo schianto d'un albero alto stramazzare. […] Lo sgombero di don Alvise avvenne con qualche stento, si dovette ricorrere alla vettura più capace per allogarvi il corpo squinternato e sbieco. Lo accompagnammo in tre: io che con la morte sono di casa, più i due nipoti nemici.[13]

Per i racconti de *L'uomo invaso* risulta abbastanza complesso elaborare un'analisi unitaria sulla collocazione spaziale della morte proprio per la varietà di ambientazioni e di vicende. Lo spazio della morte per antonomasia del romanzo è l'ade de *Il ritorno di Euridice*, uno spazio-prigione, da cui la protagonista non riesce a fuggire, a causa della superficialità (o del dolo) di Orfeo. In altri racconti il luogo della morte coincide spesso con lo spazio della scrittura (o del racconto) del narratore, come avviene per esempio in *Morte di Giufà*. Ne *L'uscita dall'arca, ovvero il disinganno* la morte travolge tutti gli esseri viventi che non hanno avuto la fortuna di imbarcarsi nell'arca della salvezza, o, ancora, ne *Le visioni di Basilio* la morte avviene fuori dal fortilizio in cui il monaco è rinchiuso con i libri, solo perché questo sacrificio garantisce la salvezza dell'intero patrimonio librario dell'umanità. Infine, il più importante contributo alla caratterizzazione del rapporto tra lo spazio e la morte proviene sicuramente dall'ultimo racconto, *Voci di pianto da un lettino di spleeping-car*, dedicato al motivo della ricerca di Dio e in cui lo spazio chiuso (e in movimento) facilità la speculazione su tematiche intime e complesse:

> Sono in questa cabina, "singola speciale" la chiamano, una scatola di un metro e mezzo per due, alta diciamo due metri e un quarto. Nudo e solo nella notte, portato da un cieco binario a

[13] Ivi, pp. 375-376.

una più cieca città, dove mi reco soltanto per poterne ripartire. […] Non per vantarmi, Signore, ma sto morendo. Non esiste, se scorro alfabeticamente il dizionario di medicina, un morbo che io non abbia avuto o che non desideri avere. […] Mentre io obbietto che tutti, da quando nasciamo, siamo incinti della nostra morte; e che è ragionevole cosa, nonché naturale, volersene sgravare morendo. Un parto, è la morte; o, se si preferisce, un'evacuazione. Per cui non smetto di stupirmi che gli uomini non si sentano tutti, come io mi sento dai piedi a i capelli, ridondanti sopra questa terra.[14]

Lo spazio chiuso della «singola speciale» è il luogo della morte e insieme di una profonda riflessione del narratore su di essa. Quest'ultima, seppur temuta dagli uomini a causa del mistero che l'avvolge, deve essere considerata naturale alla stregua della vita, perché la nostra stessa esistenza tende dalla sua origine alla morte e la fine è in potenza nell'inizio. Non è un caso che coincidano gli spazi della morte con quelli della scrittura, perché prima di tutto la scrittura cerca di vincere il timore che la morte suscita negli uomini e nello stesso tempo è proprio nell'invenzione letteraria che si anticipa la morte, vivendo tale esperienza attraverso i personaggi.

In questo itinerario sul tema della morte una tappa essenziale è rappresentata dal romanzo *Le Menzogne della notte* in cui per la prima volta appare un suicidio operato dal protagonista del romanzo, il Governatore. Innanzitutto la vicenda intera ruota attorno al motivo della morte, proprio per la presenza dei condannati che, per vincere la paura e edulcorare la loro ultima notte, decidono di raccontare (o inventare) la loro ora più felice. La morte è quindi il futuro prossimo che non può essere modificato se non attraverso il tradimento e lo stesso spazio in cui si svolge il Decameron notturno è un luogo che odora di morte, una fortezza penitenziaria[15] appunto, in cui domina il patibolo, addirittura alloggiato nel cortile interno (unico sfogo esterno visibile dalla finestra in cui i condannati trascorrono le loro ultime ore). Se la fine dei quattro prigionieri è la morte (ambientata in uno

[14] G. Bufalino, *L'uomo invaso* (*Voci di pianto da un lettino di sleeping-car*), in *Opere 1981-1988*, cit., pp. 550-552.

[15] A proposito dello spazio e del tempo del romanzo, Zago scrive: «Vi è intanto, uno straniamento che possiamo chiamare spazio-temporale: la vicenda si svolge su uno scoglio desolato del ragno delle due Sicilie, sede appunto d'un penitenziario, al tempo di Ferdinando II di Borbone, quantunque una precisa identificazione con questo sovrano non sarebbe lecita, smentita com'è da alcuni inoppugnabili dato biografici» (N. Zago, *L'abisso delle apparenze*, «La Sicilia», 24 aprile 1988).

spazio chiuso coincidente con quello in cui avviene la narrazione), ad essa tende pure il Governatore, il quale logorato dalla malattia,[16] dal sospetto che sia stata ordita una congiura a i suoi danni e dai dubbi radicali sulla stessa natura umana, si suicida. Così il Governatore racconta, nella lettera inviata al re, di aver preso coscienza dell'accaduto:

Dopo la morte famosa del barone Ingafù e dei suoi soci; e la denunzia ch'io feci della grande cabala allestita sin nelle intime stanze del trono; e il bando che ne seguì in aggravio del conte di Siracusa, con precipizio ed obbrobrio, sebbene del tradimento si protestasse illibato; dopo di ciò, io che pure dell'accusa ero stato il fondamento e l'artefice, ho preso affezione a un dubbio che tosto mi s'è invelenito di fiele e m'ha ridotto a tale che, per non patirlo più oltre, morire mi pare la solissima scappatoia. […] Io temo, a dirla più chiara, d'esser stato, invece che beffatore, beffato; e d'essermi vestito da volpe per finire in un covo di micidiali faine.[17]

Il Governatore crede di aver risolto il mistero della congiura ai danni del re, ma gli sguardi di beffa dei condannati ai piedi del patibolo lo inducono a non aver più alcuna certezza e a mettere in dubbio tanto l'esistenza della congiura quanto la risoluzione di questa. Questo marasma di incertezze sulla vita, sulla verità distrugge ogni altra possibilità per il Governatore, che si accinge volontariamente a morire solo per capire il senso e per smettere di soffrire per l'assenza di certezze:

Che io mi sia tutto sognato? Che stia ancora sognando? Come se avessi nel pugno il cordone di un grande sipario di pezza, sento il cuore battermi in gola, gremirsi d'una furiosa, irragionevole felicità... O se nell'occulto d'un sovraumano alfabeto L'Omega di tenebre in cui precipito fosse l'Alfa d'una eterna luce?

Lo saprò fra un istante e nel medesimo istante non saprò più di saperlo. Quando, stretto fra le gambe il fucile, col piede sul cane e fra le labbra la canna, la fronte avvolta nella bianca bandiera, udrò come un grido di Dio il fragore dello sparo nel silenzio dell'universo.[18]

La felicità, l'unico bagliore di essa, può solo essere ricondotta alla speranza, ormai non più legata alla vita, di trovare un nuovo inizio nella fine della vita, nella

[16] Massimo Onofri nella sua intervista a Bufalino sottolinea la reduplicazione degli spazi e dei personaggi di *Diceria* ne *Le Menzogne del notte*: «La fortezza delle *Menzogne* reduplica ovviamente il sanatorio del primo libro, così come il governatore reduplica il medico, è come lui regista e vittima dell'azione. Ma nelle *Menzogne* mi pare prevalga un'angosciosa e ironica ricerca d'identità, una concezione del mondo come recita perpetua, accanto a un'umana esitazione fra salvezza abietta e perdizione eroica» (intervista rilasciata a M. Onofri, *Autoritratto con personaggio*, cit., pp. 17-33).

[17] G. Bufalino, *Le menzogne della notte,* in *Opere 1981-1988*, cit., p. 683.

[18] Ivi, p. 687.

morte. Il suicidio in questo senso rappresenta l'unica via possibile, la sola strada per la conoscenza, per la verità, perché ormai nella vita «ogni principio vacilla».[19] Il suicidio, come la morte dei condannati, avviene nello stesso luogo in cui il Governatore ha inventato la sua storia attorno alla congiura. Lo spazio dell'invenzione letteraria e quello della morte sembrano coincidere.

Anche l'io narrante di *Calende greche* nell'ultima sezione del romanzo, non a caso intitolata *Vecchiaia e morte* fa un consuntivo della sua vita, ammettendo con un procedere ossimorico, tanto la naturalezza della morte, quanto la riluttanza nei suoi confronti:

> Non vuoi morire. È inutile girarci attorno con le parole, saccheggiare i lessici parlando d'altro. Hai capito da un pezzo che tutto, macchine letterarie e morali, indignazioni e pietà, passioni e noie, cavilli del raziocinio e docili rese del cuore, tutto ciò che ci nasce dalla mente o nei visceri, sulle labbra o nel petto, tutto ciò contiene una sola, puerile, inconsolabile, cieca opposizione a morire.[20]

Poco dopo lo stesso narratore ammette di provare conforto al pensiero della morte:

> Bene, fra pochissimo sarà tutto finito ed è il solo conforto; in che modo, è la sola curiosità. Sarà forse una caduta floscia per un pozzo senza fondo, grigio ferro, colmo della stessa aria cinerea che sulla terra precede l'alba; […] Oppure sarà un'ovatta, una mucosa arrendevole, e lui dentro, come un tuorlo dentro l'albume.[21]

La spazializzazione della morte dapprima prevede un movimento dall'alto verso il basso, dopo sembra essere caratterizzata da uno luogo chiuso, una «mucosa arrendevole», appunto. Ma è l'immagine della scala chiusa e tenebrosa che scende verso il basso, custodita da un angelo o un carceriere, a rappresentare infine lo spazio del trapasso, da cui fino all'ultimo istante il protagonista-narratore cerca di tornare, inutilmente, indietro:

---

[19] Ivi, p. 682.

[20] G. Bufalino, *Calende greche*, in *Opere 1989-1996*, cit., p. 180.

[21] Ivi, p. 188.

Per un residuo d'istinto prova ancora a voltarsi indietro verso la scala dove un dito di luce resiste. Prova, ma è troppo tardi, un cappuccio gli cala sul capo e lo accieca.[22]

Nel momento della morte, nonostante i tardivi ripensamenti del narratore, lo spazio si chiude progressivamente, fino ad accecare del tutto lo stesso.

Quasi doppio del Governatore, anche se il contesto della narrazione risulta di certo differente, è Medardo Aquila, il puparo che muove le fila di *Qui pro quo.* Proprietario malato di una casa editrice in procinto di chiudere, macchinatore di un diabolico suicidio travestito da omicidio, Medardo non solo si toglie la vita, ma riesce, da morto, a dirigere le indagini. Innanzitutto il genere letterario a cui appartiene questo romanzo è già un primo indizio dell'importanza della tematica della morte, perché è da questa che ha sempre inizio il processo di disvelamento di un libro giallo. Inoltre, lo spazio del suicidio dell'uomo, in linea con i precedenti romanzi, è quello chiuso delle Malcontente, villa/e che ospita per le vacanze estive il proprietario della casa editrice, la sua famiglia e i suoi collaboratori. Un altro spazio chiuso quindi funge da scenario per la morte, centrale nelle vicende, e d'altra parte, ancora una volta, lo spazio dell'invenzione letteraria di Agatha Sotheby, io narrante del romanzo, coincide con quello del suicidio di Medardo, a riprova del fatto che la morte e la scrittura condividono le medesime tipologie spaziali. A differenza del precedente romanzo, l'atteggiamento di Medardo Aquila, difforme da quello del Governatore, non sembra angosciato o dubbioso. L'inquietudine delle *Menzogne,* causata dall'assenza di certezze, ha lasciato il posto all'ironia, al divertimento della scrittura, in particolare al gioco di indizi che contraddistingue il genere giallo.[23] Non c'è una soluzione in questo romanzo, solo l'inconcludenza sembra ribadire l'assenza di certezze.

[22] Ivi, p. 191.

[23] Sempre nell'intervista rilasciata a Massimo Onofri, *Autoritratto con personaggio,* Bufalino dice a proposito di *Qui pro quo*: «Le dirò: ho sempre pensato che ogni evento o invenzione possa agevolmente ricondursi al genere giallo, a cominciare dalla Creazione, modello eccellente del delitto perfetto. *Qui pro quo* è una bizzarria, scritta non si sa se a onere o a onta del giallo tradizionale. In effetti voleva essere una sorta di parodia amorosa, un congegno o macchina impossibile, minuziosa e pazza. [...] In parole più semplici, al contrario dei gialli classici che esorcizzano lo scandalo della morte nella catarsi di una soluzione chiarificatrice, io non ho fatto che seminare dubbi e insinuare un sospetto di *caos* dovunque apparisse una speranza di *cosmos*» (intervista rilasciata a M. Onofri, *Autoritratto con personaggio*, cit., pp. 17-33).

Ne *Il Guerrin Meschino* la morte gioca un ruolo fondamentale nell'intreccio delle vicende; innanzitutto è la presunta morte dei genitori di Guerrino a dare il via all'intero percorso di ritrovamento delle proprie origini da parte del cavaliere, inoltre la stessa morte di Giovanni Falcone e Paolo Borsellino (eccezionale irruzione della storia nell'opera di Bufalino) a provocare la chiusura del teatro dei pupi e l'angoscia del puparo. Egli non può continuare a raccontare le vicende di Guerrino. Il teatro, già spazio limitato dalla sua stessa struttura portante, e chiuso inoltre dai limiti di una piazza, deve piegarsi alle vicende di cronaca che cancellano ogni possibilità di salvezza a opera dell'invenzione letteraria:

CHIUSO PER LUTTO
Basta così. Giù il sipario, non me la sento stasera,
Si chiude. Vi rimborso il biglietto.
Lasciamo Guerrino per un bel po'
a sbrogliarsela con le tenebre
sul ciglione dell'abisso.
Gli farà bene anche a lui
in questa notte d'Ulivi della Sicilia.[24]

L'unica strada da percorrere dopo queste vicende è la ricerca della chiusura, sia delle fantasie del Puparo sulle vicende del Guerrino, sia del teatro stesso. E al puparo, che è lo stesso Guerrino per sua stessa ammissione, non rimane altro che aspettare di occupare uno spazio chiuso più appetibile:

Sì, il posteggio è abusivo, lo so.
Ne ho in vista un altro, più regolare,
sotto un cipresso, sul mare...
Quanto prima l'occuperò.[25]

La morte, come la vita, è occupazione di un luogo: durante la vita la scelta dello spazio da occupare parte dalla nostra corporeità e si allarga a seconda della nostre scelte, mentre lo spazio della morte, almeno del corpo senza vita, è quello chiuso del sepolcro all'interno del cimitero. La tendenza a prediligere durante la

[24] G. Bufalino, *Il Guerrin Meschino,* in *Opere 1989-1996*, cit., p. 414.
[25] Ivi, p. 399.

vita lo spazio chiuso sembrerebbe quasi un esercizio all'accettazione dello spazio della morte. Se il puparo non può continuare la narrazione a causa della vicende della cronaca, lo stesso deve fare l'autore che sceglie quindi di non concludere (ancora una volta) il suo romanzo a causa della sfiducia nei confronti della «felice illusione dell'invenzione pura».[26]

In *Tommaso e il fotografo cieco* infatti la scelta del protagonista non è più quella di morire, perché vinto dall'angoscia esistenziale, nè quella di rinunciare alla circostante, quanto piuttosto quella di optare per una vicevita, lontana dalle angustie della realtà contemporanea. Ma anche questa forma surrogata di esistenza viene travolta dalla dimensione esterna e culmina nella morte violenta dell'amico Tir, che si rivela essere, alla fine della storia, solo un'invenzione del romanzo che sta scrivendo Tommaso. La morte del fotografo cieco, non a caso, non avviene più all'interno di quattro mura, nello stesso spazio che ospita la scrittura, ma avviene per strada, all'aperto, perché essa non è più un atto intimo, non è più una via di fuga dalla realtà e un normale proseguimento della vita, ma è solo un gioco, come lo sono anche i fatti incresciosi e degradanti della Roma raccontata nella pagine del romanzo. Non c'è più posto per la scrittura che si fa delle domande e per la morte come soluzione, c'è solo spazio per il divertissement e per la morte falsa e teatrale, come scrive Giuseppe Bonura:

[26] Bufalino nell'intervista concessa a Giuseppe Quatriglio dice: «Il romanzo esordisce con un lamento in versi del puparo che racconta le vicende del Guerrino, ma il cantastorie – ecco qui un elemento autobiografico – è velatamente lo stesso autore; ma nello stesso tempo si identifica con il suo eroe, con Guerrin Meschino, sicché in definitiva il cantastorie (il puparo), l'autore, l'eroe finiscono quasi con l'essere una stessa persona. Questo puparo è in sostanza l'ultimo puparo siciliano il quale vede rarefarsi il suo pubblico; pertanto, prima di morire, vuole raccontare una storia. E comincia a raccontarla. Ma ecco, a un certo punto, l'urgere del presente. In questa nuova edizione c'è dunque l'intervento della realtà storica siciliana. E allora il puparo interrompe lo spettacolo e recita una poesia. Lo spettacolo non si fa e allora il puparo si abbandona ad una invettiva e nello stesso tempo commemora Falcone e Borsellino. Ecco che all'improvviso ci spostiamo violentemente dal piano di mille anni fa al piano della realtà d'oggi. Concludo dicendo che il viaggio di Guerrino si interrompe, l'eroe non arriva al ritrovamento dei genitori, come in Andrea da Barberino, e così anche la fiaba e il romanzo si interrompono. […] Esprimo l'impossibilità di scrivere un romanzo quando la realtà intorno è così amara. […] Non credo che pubblicherò più o meglio pubblicherò ancora, ma appunto residui, rifacimenti. Non credo, oggi come oggi, di potermi più abbandonare a quella felice illusione della invenzione pura. E questo giustifica anche l'interruzione del libro» (intervista rilasciata a G. Quadriglio, *Il Guerrin Meschino, una fiaba travolta dalla realtà d'oggi,* «Giornale di Sicilia», 18 settembre 1993).

Tommaso e il fotografo cieco è in pratica un «divertissement», nel significato letterale della parola. Ovvero un romanzo scritto con il proposito di distrarsi, svagarsi, non pensare alla vita, alla società, alla morte. Qualcuno obietterà che qui di vita, morte e società ce n'è a iosa. Sì, è vero, ma è tutto fumo, prodotto da un esercizio letterario magari virtuoso ma senza il pathos della verità. In un romanzo puoi mettere tutta la morte che vuoi, ma se il tuo sentimento è letterariamente giocoso e schernevole, o indifferente, quella morte acquisterà un che di falso e teatrale.[27]

Inevitabilmente, con questo nuovo ed estremo approccio alla scrittura, la morte di Tir non può che avvenire, in opposizione a tutte le altre, fuori, per strada e deve diventare solo un espediente per ipotizzare, a dispetto della lettura del testo, che sia l'arte ad imitare la vita e non il contrario e che se la verità non è più una priorità, anche lo spazio della scrittura e quello della morte possono divergere.

2 *Il puparo e lo spazio*

L'ambiguità che domina l'intera opera bufaliniana contraddistingue anche la tematica religiosa e la presenza di Dio all'interno dei romanzi dello scrittore comisano.[28] Così come la tematica della morte è strettamente legata al valore che assume la scrittura e con essa condivide gli spazi, (proprio perché lo spazio della scrittura è l'unico in cui in qualche modo si può vincere la morte),[29] analogamente l'immagine di Dio è legata a filo doppio alla stessa scrittura. Bufalino scrive infatti in *Cere perse*:

Questo mi pare il compito civico e umanitario dello scrittore: farsi copista e insieme legislatore del caos, guardiano della legge e insieme turbatore della quiete, un ladro del fuoco che porti fra gli uomini il segreto della cenere, un confessore degli infelici, una spia sacra, un dio disceso a morire per tutti. Ciò non vuol dire che scrivere è uguale a pregare?[30]

---

[27] G. Bonura, *I limiti dell'esercizio letterario,* «Il Giorno», 21 aprile 1996.

[28] A tal proposito cfr. A. Cinquegrani, *La partita a scacchi con Dio*. *Per una metafisica dell'opera di Gesualdo Bufalino*, cit., e cfr. le parole di Bufalino riportate in un'intervista: «Tutti i libri, scriveva, paradossalmente anche i più sacrileghi, parlano dell'uomo e quindi di Dio. Fluttuano come zattere di salvezza sulla fiumana dei secoli, sono legioni di angeli in soccorso della nostra fragilità carnale, sono ostie laiche con cui, mediante una diversa ma salvifica eucaristia, comunichiamo col divino della luce contro le ragioni della tenebra» (intervista rilasciata a A. Vincenzo, *Bufalino in bilico tra Dio e il caso*, «Avvenire», 13 giugno 2006).

[29] Bufalino scrive: «Morte e scrittura, quindi: ecco una connessione cruciale. Ha ragione Blanchot: si scrive per non morire. In questa vita s'intende» (G. Bufalino, *Cere Perse* (*Le ragioni dello scrivere*) in *Opere 1981-1988*, cit., p. 822).

[30] Ivi, p. 825.

Se Bufalino rintraccia un legame tra la scrittura e la preghiera, è anche vero che tutta la sua produzione è disseminata di tracce, ricerche, dialoghi senza risposta con quello che lo scrittore definisce l'ossimoro degli ossimori e su cui cerca di sintetizzare il proprio punto di vista:

È un tema enorme, logicamente, che m'intimidisce. [...] Dio è per me una improbabile presenza contro la quale tuttavia non mi stanco di duellare. Una volta ho scritto che solo negli empi sopravvive oggi la passione per il divino. E da un'altra parte: "Meno credo in Dio, più ne parlo".

È quella che io chiamo "inesistenza attiva" di Dio. Dio è inesistente, inverosimile, ma necessario. Tanto necessario che se ne può prevedere la nascita spontanea, un giorno o l'altro.

Con tutto ciò i miei eroi non cessano di parlare con Dio, di cercarlo, sia pure per insultarlo. Talvolta per somigliargli, come in una sorta di laica imitazione di Cristo, talvolta per rimproverarlo mitemente.[31]

La tematica di Dio quindi segue due traiettorie: da un lato quella dei personaggi, che cercano continuamente un dialogo (che poi si esaurisce in un monologo) con Dio, dall'altro quella dell'autore-narratore che emula il mistero divino sostituendosi al puparo dei pupari nell'atto della narrazione. Infatti «la letteratura imita 'metaforicamente' i dubbi dell'esistenza e lo scrittore si fa di conseguenza doppio dimidiato del Dio burattinaio».[32] Risulterà quindi facile trovare una coincidenza tra lo spazio del narratore dei romanzi (o di alcuni personaggi minori che si fanno carico dell'annosa tematica) e lo spazio in cui avviene la ricerca di Dio, proprio perché la scrittura, sia in quanto forma di preghiera che in quanto tentativo di reduplicazione di Dio, partecipa alla conquista dello stesso spazio. Inoltre, ci sono altri aspetti che fanno coincidere gli spazi dello scrittore-narratore con quelli della ricerca di Dio, ossia la presenza di un nascondiglio da cui operano entrambi e l'atto dello spionaggio che coivolge tanto l'uno quanto l'altro. Lo stesso Bufalino, definisce così Dio:

---

[31] G. Bufalino, *Essere o riessere*. *Conversazione con Gesualdo Bufalino*, cit., pp. 52-54

[32] M. Paino, *Dicerie dell'autore*, cit., p. 140.

Dio è lo scacchista che gioca, eterno vincitore, con noi, nascosto da un morione di ferro. […] È un Dio che spia le sofferenze umane e dell'uomo aspetta la resa.[33]

L'aggettivo «nascosto» e il verbo «spiare» sottolineano la posizione dalla quale agisce Dio, che è la medesima dalla quale scrive l'autore, uno «spettatore in loggione».

Già in *Diceria dell'untore* l'importanza di questa tematica si palesa evidentemente,[34] sia nella figura cardine di padre Vittorio che nello stesso protagonista, tentato dall'*imitatio Christi*.[35] La figura di Padre Vittorio è funzionale all'interno della narrazione a dare voce a quel Bufalino nascosto che vuole credere, seppur dubitando, che esista un Dio buono a cui rivolgersi. Il protagonista, invece, è ben rappresentato dall'aggettivo "ateo",[36] che contraddistingue anche il cristianesimo dell'autore. Inoltre, lo *Zibaldone* di padre Vittorio, interamente votato alla tematica religiosa, presenta alcuni pensieri che appaiono importanti nella ricerca degli spazi di Dio e della sua imitazione:

Con la mano sull'interruttore, di notte, nella mia stanza, gioco al Fiat lux, gioco a essere Dio: spengo e riaccendo, rispengo e riaccendo. Infine la lampadina quietamente si fulmina.[37]

Se il gioco dell'imitazione di Dio avviene all'interno della stanza e si conclude

---

[33] G. Bufalino*, Essere o riessere*. *Conversazione con Gesualdo Bufalino*, cit., p. 53.

[34] A proposito della tematica religiosa Nunzio Zago scrive: «E, inoltre, perché vi sono nitidamente preannunciati i suoi motivi più peculiari e costanti. Quello religioso, innanzi tutto: una disperata ricerca di Dio che presto diviene scontro, rivalità irriducibile» (N. Zago, *Gesualdo Bufalino. La figura e l'opera*, cit., p. 11).

[35] Nelle *Istruzioni per l'uso* a *Diceria dell'untore*, l'autore scrive: «Tema dell'olocausto: la malattia come stigma-stemma, *itinerarium necis* che ambisce a farsi *itinerarium crucis*, vanitosa imitazione di Cristo. Così la malattia sfiora i confini oscuri del sacro» (G. Bufalino, *Istruzioni per l'uso* a *Diceria dell'untore*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 1297). Rosa Maria Monastra sostiene che «dopo *Diceria*, il motivo dell'*imitatio Christi* torna principalmente in chiave di congedo, come il ricordo di una vicenda conclusa» (R. M. Monastra, *Bufalino e il linguaggio biblico-cristiano*: *tra pietà ed empietà*, «Rivista di Studi italiani», a. XIX, n. 2, dicembre, p. 113).

[36] Scrive ancora Rosa Maria Monastra a tal proposito: «E veniamo ai contrasti di toni e di dichiarazioni intorno al nome dell'esistenza di Dio. Moltissime sono le professioni di ateismo in prima persona da parte di Bufalino, sin dai tempi del carteggio con Romanò fino alle più tarde interviste; e sia pure nei termini ossimorici di "un ateismo assediato e tremante", ovvero di un "cristianesimo ateo e tremante", o ancora di una "problematica incredulità". Altrettanto numerose sono le risposte aperte, meno sbilanciate verso la negazione, riassunte da un punto interrogativo. Le stesse oscillazioni si possono notare nei suoi personaggi: a conferma del sottile discrimine che separa scrittura personale e *fictio* e della continua osmosi che si verifica tra l'una e l'altra» (Ivi, p. 114).

[37] G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 36.

col fallimento del tentativo, nel medesimo spazio il protagonista e padre Vittorio si trovano a discutere ancora una volta dell'argomento che li separa (o forse li unisce).[38] Il prete va a fare visita al protagonista nella sua stanza ad un orario insolito, con la Bibbia in mano e visibilmente sofferente:

> "Ho cercato di pregare" cominciò "ma me n'è rimasto in gola un odore di fiele. Forse non so più pregare da solo". Giungeva in pessimo punto e m'irritò. "La preghiera" proruppi. "Il tuo covile caldo, il portone per ripararti quando cambia il tempo!" […]
> Poi, riscotendosi: "no, non è solo una casa di pace, Dio, come temi. Ma anche un predone, un veltro celeste che c'insegue, ci sforza e ci ama" […] Richiusi il libro che aveva lasciato aperto sul guanciale, glielo porsi.[39]

Padre Vittorio cerca un compagno con cui pregare, perché i dubbi che lo attanagliano non gli consentono più di vivere in solitudine la sua fede. Tutto il dialogo tra i due untori è ricco di riferimenti spaziali, in particolare di rimandi a luoghi chiusi che, in quanto tali, trasmettono protezione, perché Dio è prima di tutto un rifugio protetto. «Il tuo covile caldo», «il portone per ripararti», «una casa di pace» sono tutte espressioni che metaforizzano la ricerca di Dio in uno spazio chiuso. Quest'ultimo è così il luogo della preghiera, della scrittura e insieme di Dio. La stessa immagine della stanza ritorna prepotente in una lirica de *L'amaro miele*:

> Da allora chiuso nel mio cunicolo, e pieno
> d'un minuto rancore, d'un bambino rancore,
> come guardiano di faro infedele
> vivo in attesa d'un naufragio [...]
> Dio, tu dici, o chiedi in silenzio:
> a guisa dei poliziotti dei romanzi,
> ho fiutato nel mondo le Sue peste;
> in piedi e in ginocchio, beffato e beffardo,
> l'ho ferito e chiamato, l'ho perduto e cercato,

[38] Con lo stesso procedere avviene l'incontro-scontro tra Bufalino e Romanò nel loro carteggio, al riguardo del quale l'autore dice in un'intervista: «Lì descrivo le mie condizioni di malato, è vero, ma poi, siccome questo amico era cattolico inquieto, ed io invece un miscredente inquieto, il tema della nostra corrispondenza finiva spesso con lo scivolare verso il mistero, Dio, non so...» (intervista rilasciata a rilasciata a M. Canfield, *All'ombra di un esiguo futuro. L'ultima conversazione con Gesualdo Bufalino*, «Kaléghé», a. VI, n. 3/4, maggio/agosto, 1988, pp. 10-13).

[39] G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, in *Opere 1981-1988*, cit., pp. 49-52.

ma il delitto dentro la stanza chiusa
s'è ripetuto ogni volta, all'improvviso.[40]

È da un luogo chiuso, appunto definito «cunicolo», che prende avvio questa riflessione-invocazione rivolta a Dio, ed è una stanza, di cui volutamente si rimarca la chiusura (la medesima che ricorre nelle altre opere analizzate), a farsi contenitore prima della ricerca del divino e poi della beffa del delitto commesso puntualmente da Dio.

In *Argo il cieco* è l'amico filosofo del protagonista, Iaccarino, ad apostrofare da ubriaco Dio, implorandolo di esistere. Se da un lato questa invocazione risentita non avviene all'interno di una stanza o comunque in uno spazio chiuso, d'altra parte ricalcando l'ultima preghiera di Cristo sul monte degli ulivi nel giardino del Getsemani, essa ha luogo sulla cima di un monte, (da dove Modica e i suoi abitanti sono piccoli e lontani) e viene accompagnata dalla pioggia, che dall'Antico testamento in poi diventa immagine di purificazione:

Finisce che più tardi, ch'era quasi notte, salimmo in auto, io e Iaccarino, sulla spianata del Pizzo. Modica stava sotto di noi, abbaini e luci, un formicaio di formichine lontane. Non pioveva ancora, ma il vetro del cielo s'era come affumicato, una malanotte si preparava. […]

Quando tornò il silenzio vidi Iaccarino in ginocchio, finiva sempre in ginocchio, quando aveva bevuto troppo. […] La pioggia cadeva a dirotto, ora, e lui stava in ginocchio, ingobbita animula spaventata […] Non mi rispose, parlava con Dio, ora, e a me pareva di assistere a un battibbecco di civitoti in pretura, lo udivo che supplicava, sacramentava, suonava verso i quattro canti del cielo il suo debole corno di postiglione: "Ehi tu, t'ho visto, non fare il furbo, non fingere di non esistere! Dio esisti, ti prego! Esisti, te lo ordino!"[41]

Ne *L'uomo invaso l*a ricerca di Dio, contenuta nel capitolo *Voci di pianto da un lettino di sleeping-car*, condivide con le precedenti l'ambientazione di uno spazio chiuso. Dentro un vagone del treno in movimento l'io narrante «riprende a parlare in prima persona, si direbbe per rinfacciare a Dio – il muto, assente, ingombrante antagonista di sempre – gli esiti della propria 'inchiesta'»[42] e per questo dice:

---

[40] G. Bufalino, *L'amaro miele*, in *Opere 1981-1988,* cit., p. 812.
[41] G. Bufalino, *Argo il cieco*, in *Opere 1981-1988*, cit., pp. 391-392.
[42] N. Zago, *Gesualdo Bufalino. La figura e l'opera,* cit., p. 36.

Nudo e solo nella notte, sdraiato su un materasso a braccia conserte, aspettando, io che nessuno aspetta in nessun posto del mondo, aspettando...chi se non Te?
Te, Tu... La maiuscola è Tua di diritto, immenso assente che stai nella tenebra, inesistente che mi esisti dentro per metafora d'inesistenza, invisibile che vedo in ogni bagliore di stazione che fugge, in ogni acetilene di galleria che vampeggia, in ogni lampo rosso o verde di semafori e scambi.[43]

Questa preghiera, questa ricerca culmina in un'invocazione quasi disperata:

E tienimi compagnia, finalmente senza disprezzo, all'interno di questa notte corsara, che attraverso, eterodiretto, verso il nome e il centro di un punto. […] Signore, aiutami. Fra una fermata o due ci lasciamo...
Signore, Signore.[44]

È ancora uno spazio chiuso a custodire la ricerca del divino, così come è Dio stesso ad esistere dentro l'io narrante, seppur «per metafora d'inesistenza». Dio sembra essere un non spazio che si spazializza in luoghi chiusi quando diventa obiettivo della ricerca umana o indiscusso interlocutore degli interrogativi degli uomini. Tale inchiesta si esaspera ne *Le Menzogne della notte*[45] dove addirittura tutta la vicenda ruota attorno alla ricerca del Padreterno, autore della congiura ai danni del re, ma dietro cui c'è un esplicito riferimento a Dio. Tale indagine diventa causa del suicidio del Governatore, il quale, prima di spararsi in bocca un colpo di fucile, apostrofa Dio:

Peggio: niente è, ogni fatto è uno zero che non può più uscire da sé. Apocrifi noi tutti, ma apocrifo anche chi ci dirige o raffrena, chi ci accozza o divide: metafisici niente, noi e lui, mischiati a vanvera da un recidivo disguido; nasi di carnevale su teschi colmi di buchi e d'assenza.... [...]
Pur tuttavia in quest'ora di offuscamento mortale, dove mi pare tutte le cose andarsene naufraghe, e torcersi ogni proiettile sopra un bersaglio di fumo, non so come mi ritrovo sulle labbra le ultime sette parole di Cristo.[46]

---

[43] G. Bufalino, *L'uomo invaso*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 550.
[44] Ivi, pp. 554-555.
[45] A proposito del tema religioso nelle *Menzogne* Nunzio Zago scrive: «Questa zona d'ombra creata dal dubbio s'allarga, quindi, a macchia d'olio, prende, dopo quelli politici, contorni esistenziali. […] ma la vertigine dei rimandi speculari, e degli spiazzamenti cui è costretto il lettore, è condotta ben oltre, sino a ritrovare nel fondo della prospettiva nichilistica che porta al suicidio un barlume di speranza religiosa» (N. Zago, *L'abisso delle apparenze*, «La Sicilia», 24 aprile 1988).
[46] G. Bufalino, *Le menzogne della notte,* in *Opere 1981-1988*, cit., pp. 685-686.

Da posizioni nichiliste il Governatore sembra servirsi di un'ultima ancora religiosa, che alla fine non si sente di usare. Non è un caso che l'autore faccia seguire a questa dissertazione su Dio, delle similitudini tra la collocazione spaziale di Consalvo e quella di alcuni personaggi letterari rinchiusi come lui in un 'dentro':

> Atlante nel suo castello, nella sua grotta Prospero, nel suo carcere Sigismondo... Finirò come loro in un tizzo, fra crepiti e lezzi di bruciaticcio...
> Avverto un silenzio nuovo nell'aria. Come se tutti, prigionieri e custodi, fossero o spenti o in franchigia o fuggiti, rimasto io solo superstite nell'abbandono dell'isola.[47]

Il castello, la grotta, il carcere e infine l'isola sottolineano una condizione di solitudine nella quale si consuma il soliloquio con Dio e nella quale la scrittura diviene un'arma per creare una dimensione parallela in cui la ricerca del senso si esaurisce nella vocazione alla letteratura.[48]

Con *Qui pro quo* la scelta del giallo sembra infatti rimarcare la ricerca di Dio smorzandone la portata e la profondità con il divertimento. La quantità di metafore giallistiche che attraversano la produzione di Bufalino sembra trovare il suo apice nel paragone tra la Creazione e la lettura di un libro giallo:

> essendo la Creazione tutta, e le nostre vite con essa, un mistero a cui manca lo svelamento finale, leggere un libro giallo dove il colpevole è smascherato ogni volta, ce ne risarcisce e consola.[49]

Come la ricerca di Dio (e del senso supremo che ci governa) non ha una conclusione se non nella morte, di cui non conosciamo la forma e il contenuto, così la predilezione bufaliniana dell'arte sulla vita spinge l'autore verso

---

47 Ibidem.

48 A tal proposito Marina Paino scrive: «Su questa linea, dopo le *Menzogne* la 'ricerca' pervicacemente sottesa agli scritti di Bufalino viene, a ben guardare, puntualmente e sempre più autarchicamente ricondotta nell'ambito del fittizio e familiare universo letterario, nella consapevolezza d'altronde di come quegli scritti rappresentino la storia stessa della sua vocazione alla letteratura [...] In tale ottica rientra perfettamente anche un romanzo come *Calende greche* concepito come integrale immagine di sé da scandagliare e investigare» (M. Paino, *Dicerie dell'autore,* cit., p. 156).

49 G. Bufalino, *Il malpensante*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 1044 e cfr. anche le parole scritte da Bufalino in *Cere Perse*: «Poiché, a cominciare dalla creazione medesima, ch'è un evento passabilmente delittuoso e di opinabile paternità, fino all'odierno crittogramma che mi sta davanti, d'una firma illeggibile di medico su una ricetta, tutto nell'universo s'è svolto e svolge per approdare a uno sterminato punto interrogativo» (G. Bufalino, *Cere perse* (*In margine a un libro giallo*), in *Opere 1981-1988,* cit., p. 954).

l'inconcludenza degli ultimi romanzi, quelli appartenenti al genere poliziesco. Scrive Giuseppe Traina infatti al riguardo:

> Il romanzo e la vita, allora, non concludono per eccesso di conclusioni possibili, di tante possibili verità equivalenti a nessuna verità: e si assiste alla dissoluzione delle magre certezze acquisite dalla narratrice, e dal lettore con lei. [...]
> A pensarci ancora meglio, in questo romanzo nessuno vince la partita: non il *detective* né il narratore, che sono la stessa persona: non i deuteragonisti, che ci fanno tutti una pessima figura; non la verità, che frana inesorabilmente; non l'autore, che nel paratesto mette in discussione tutto il resto che ha scritto.[50]

Nonostante la sostituzione dello scrittore a Dio, nonostante il tentativo di emulare il burattinaio per antonomasia da un luogo chiuso come Le malcontente, (sia da computo di Medardo Aquila, che da Agatha), l'inconcludenza riporta tutto alla autoreferenzialità letteraria. Il senso esiste eslusivamente nel divertimento della scrittura e se Dio gioca con gli uomini, lo stesso fa lo scrittore con la sua storia, con i suoi personaggi, con i suoi lettori.

Infine in *Tommaso e il fotografo cieco* lo spionaggio del protagonista richiama inevitabilmente quello divino, mentre la collocazione del factotum condominiale si oppone antiteticamente a quella empirea. Il forzato isolamento iniziale di Tommaso sembra anche riconciliarlo con Dio:

> Quanto meglio sto io qui al fresco, wanted che nessuno cerca; latitante e assente in qualunque rubrica del «Chi l'ha visto?»; in pace con me stesso, finalmente, e con gli uomini, perfino con Dio... soddisfatto di voltargli rispettosamente le spalle, dopo avergli mostrato tutta la vita il pugno chiuso.[51]

Ma l'apparente lontananza dal problema religioso svanisce quando la realtà si riappropria delle angosce di Tommaso:

> Se immagino una mano che squarci lo spessore del nero, è solo una mano fantasma; se spero una visione che m'insanguini gli occhi, è solo la faccia fantasma di Dio. Sì, questo immagino e

50 G. Traina, *Il "giallo" in trappola,* in G. Bufalino*, Qui pro quo,* Milano, "Tascabili" Bompiani, pp. 145-146.
51 G. Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco*, in *Opere 1989-1996*, cit., p. 489.

spero: che un giorno sulla sindone di quella tenda un viso si stampi, magari il viso d'un masnadiero, uno dei tanti travisamenti del Grande Prestigiatore. È così che mi figuro senza crederci, Dio: un Fra' Diavolo da ballo in maschera, con una benda nera su un occhio. Oppure ha ragione il filosofo Placido: Dio è pesce che nuota in acque profonde, i palombari gli passano accanto senza vederlo, ma domani o doman l'altro affiorerà, lo vedremo guizzare nell'acqua dei nostri pozzi, delle nostre piscine.[52]

Lo spazio della riflessione religiosa di Tommaso è il suo bugigattolo seminterrato (lo stesso della scrittura) e contraddittori appaiono ancora una volta i toni con cui avviene la ricerca di Dio o la figurazione di lui. Quasi a suggellare il predominio del motivo religioso sugli altri e la sublimazione di quest'ultimo nel motivo artistico, Tommaso confessa all'amico fotografo cieco di sapere che il principale obiettivo degli scatti della macchina fotografica è quello di cogliere Dio poiché è in questa ricerca che l'atto artistico, che sia la scrittura o la fotografia, acquisisce un senso.

3 Lo spazio chiuso della Sicilia

Lo spazio chiuso della dissertazione sulla morte e della ricerca di Dio confluisce e trova l'ennesima ragion d'essere in un altro spazio chiuso della vita e dell'opera dell'autore, ossia la Sicilia. Proprio la posizione del narratore, relegato in luogo chiuso, intento ad inventare una vicevita e a riflettere su argomenti onerosi, quali la morte, la vita, l'amore e la storia, riproduce l'abituale spazio di Bufalino scrittore, avvezzo a trascorrere felicemente le sue giornate in un piccolo paese nella remota provincia del sud, che si trova all'interno di uno spazio naturalmente chiuso, quale l'isola abbracciata dal mare. Nonostante la dichiarata claustrofilia della scrittore, il suo rapporto con la Sicilia sembra essere contraddistinto da quel procedere ossimorico che ne domina tutta la produzione. In *Essere e riessere* infatti Bufalino scrive:

La Sicilia... Sicilia come patrimonio di memorie, vera mnemoteca e insieme materno cordone ombelicale con l'esistenza. Intanto devo parlare del mio difficile rapporto con la Sicilia. Un

[52] Ivi, p. 469.

rapporto di rigetto innanzi tutto per il grumo levantino e facinoroso, per l'intreccio di frode e forza e sole sleale che si suole chiamare mafia e che mi sforzo ogni momento di espellere dal mio pantheon di sillabe e sentimenti. Tanto più facilmente in quanto mi è toccato vivere in un angolo finora quasi miracolosamente immune dalla peste comune (per poco ormai).

Dall'altro lato avverto un legame identificatorio e carnale, non solo con questo mio triangolo grecocatalano, al di qua dell'Ippari, di cui ho nel sangue i globuli rurali e artigiani di cent'anni fa, ma con l'isola tutta, nella sua complessa eredità mischianza di razze e gerghi, eredità diverse.[53]

A tale approccio contraddittorio si aggiunge uno strutturale senso d'isolamento che grava su chi vive nell'isola, e a proposito del quale Bufalino ha coniato un felice neologismo:

Una insularità che, giocando con le parole, mi è avvenuto una volta di deformare in "isolitudine", intendendo con questa parola inventata il destino di ogni isola, che di essere sola nell'angoscia dei suoi invalicabili confini, infelice e orgogliosa di questo destino.

Donde viene che i suoi figli, stretti tutt'intorno dal mare, siano spinti a farsi isole dentro l'isola e a chiudersi all'interno dentro la propria solitudine con il presuntuoso proposito di rovesciare le parti, diventando a loro volta carcerieri e tiranni del mondo.

Resta da dire, per concluder sulla Sicilia, qual è il mio rapporto con la provincia. Ecco, io vi sono vissuto e vivo come in un bunker. È per me una tana, trappola e trono, vi vegeto e vi trionfo, vorrei uscirne ma so che altrove sarebbe la fine.[54]

Non è un caso che Bufalino per spiegare il suo rapporto con la Sicilia e con la provincia ricorra più volte a un campo semantico legato alla clausura e all'isolamento: «invalicabili confini», «stretti tutt'intorno dal mare», «chiudersi all'interno» e «carcerieri del mondo» sono tutte espressioni che rimandano a questo senso di solitudine naturale dell'isola, che appunto l'autore definisce "isolitudine". Inoltre, bisogna notare le accezioni positive che, nonostante tutto, l'autore conferisce a questo isolamento, che sembra riferirsi alla stessa

---

[53] G. Bufalino, *Essere o riessere*. *Conversazione con Gesualdo Bufalino*, cit., pp. 49-50. Bisogna notare la ricorrenza del lemma "angolo" in riferimento alla Sicilia, che secondo Bachelard riveste una peculiare importanza: «Ogni angolo in una casa, ogni cantone in una camera, ogni spazio ridotto in cui piace andare a rannicchiarsi, a raccogliersi su se stessi, è per l'immaginazione, una solitudine, vale a dire il germe di una camera, il germe di una casa. […] Nell'angolo si parla a sé stessi, e, se ci si ricorda delle ore nell'angolo, ci si ricorda di un silenzio, di un silenzio dei pensieri. […] Ogni moto con cui l'anima si ritrae ha secondo noi, figure di rifugi. Il più sordido rifugio, l'angolo, merita un esame. Certo, ritirarsi in un angolo è una povera espressione, ma se essa è povera, ciò accade perché essa ha numerose immagini, immagini molto antiche, forse anche immagini psicologicamente primitive. […] In primo luogo l'angolo è un rifugio che ci assicura un primo valore dell'essere: l'immobilità. Esso è il sicuro locale, il vicino locale della mia immobilità. L'angolo è una sorta di mezza scatola, per metà muro e per metà porta» (G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., pp. 159-160).

[54] G. Bufalino, *Essere o riessere*. *Conversazione con Gesualdo Bufalino*, cit., pp. 49-50.

segregazione della scrittura. Bufalino usa le immagini della tana, della trappola e del trono per essere più esplicito. Infatti anche in *Argo il cieco* il narratore anziano a proposito della scrittura di questo romanzo scrive: «Oh sì, scrivere è stato un'innocenza e una tana, un trono dentro una tana, non mi dirò grazie abbastanza per aver avuto il coraggio di farlo».[55] Inoltre anche in un'altra intervista a proposito di questo senso di reclusione causato dall'insularità lo scrittore dice:

> L'abitante d'isola è invece, anche visivamente, circondato da una muraglia, e così in lui questo senso delle radici è necessariamente più forte. Ma proprio perché l'isolano è circondato, quasi prigioniero, il suo bisogno di evasione e di fuga può in certi momenti diventare spasmodico.[56]

Prima di Bufalino era stato Pirandello a riconoscere l'isolamento del siciliano nella sua stessa isola:

> Siciliano triste – va bene. Tutti i siciliani in fondo sono tristi, perché hanno quasi tutti un senso tragico della vita, e anche quasi una istintiva paura di essa oltre quel breve ambito del covo, ove si sentono sicuri e si tengono appartati; per cui son tratti a contentarsi del poco, purché dia loro sicurezza. Avvertono con diffidenza il contrasto tra il loro animo chiuso e la natura intorno, aperta, chiara di sole, e più si chiudono in sé, perché di quest'aperto, che da ogni parte è il mare che li isola, cioè che li taglia fuori e li fa soli, diffidano, e ognuno è e si fa isola a sé, e da sé si gode, ma appena, se l'ha la sua poca gioja, da sé, taciturno e senza cercar conforti, si soffre il suo dolore spesso disperato.[57]

L'identificazione tra lo spazio chiuso della Sicilia e lo spazio chiuso della scrittura porta con sé un altro parallelismo, quello tra l'isola e chi la abita:

> Capire la Sicilia significa dunque per un siciliano capire se stesso, assolversi o condannarsi. Ma significa, insieme, definire il dissidio fondamentale che ci travaglia, l'oscillazione tra claustrofobia e claustrofilia, fra odio e amor di clausura, secondo che ci tenti l'espatrio o ci lusinghi l'intimità di una tana, la seduzione di vivere la vita come vizio solitario. L'insularità, voglio dire, non è una segregazione solo geografica, ma ne porta dietro altre: della provincia, della famiglia, della stanza, del cuore. Da qui il nostro orgoglio, la diffidenza, il pudore; e il senso di essere diversi. […] Ogni siciliano è, di fatti, una irripetibile ambiguità psicologica e

---

[55] G. Bufalino, *Argo il cieco,* in *Opere 1981-1988*, cit., p. 396.

[56] M. Morace, *Gesualdo Bufalino e la terra di Sicilia,* «Azione», 27 maggio 1982.

[57] L. Pirandello, *Discorso su Verga*, in *Saggi, poesie, scritti varii*, a cura di M. Lo Vecchio - Musti, Milano, Mondadori, 1973, poi in G. Bufalino - N. Zago, *Cento Sicilie,* cit., p. 30.

morale. Così come tutta l'isola è una mischia di lutto e di luce. […] Il risultato di tutto questo, quando dall'isola non riesca o non si voglia fuggire, è un'enfatica solitudine.[58]

Se il siciliano è afflitto da un costante travaglio, che si riflette nella dissertazione sulle tematiche esistenziali, quali la morte e Dio, dall'altra parte l'insularità può portare tanto alla scelta volontaria dell'autoisolamento, quanto al desiderio di fuggire da tale segregazione. Inoltre, l'isola non è il solo spazio della solitudine del siciliano,[59] perché essa comprende una serie di segregazioni strutturate in modo concentrico: la provincia, la famiglia, la stanza, etc. Lo scrittore sceglie (e per tutta la vita porta avanti questa scelta) di assecondare la via della claustrofilia e di eliminare la claustrofobia, scelta che determina appunto la formazione di 'isole dentro l'isola' e l'impossibilità da parte dello scrittore siciliano di non scrivere della Sicilia:

Impossibile per uno scrittore siciliano non scrivere della Sicilia: della sua gente, dei luoghi, della storia, dei vizi, delle virtù...Di qualunque argomento ragioni, anche il più eccentrico, il siciliano ragiona in effetti sempre della Sicilia, e di sé dentro la Sicilia, e della Sicilia dentro di sé. Esplicitamente o copertamente; ripetendosi o correggendosi o contraddicendosi... in un

[58] G. Bufalino, *La luce e il lutto*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 1141.

[59] Bufalino stila addirittura un identikit del siciliano assoluto, che ricalca la maggior parte dei personaggi delle sue opere. Questi sono gli elementi dell'identikit: «1. Tendenza a surrogare il fare col dire. Pessimismo della volontà; 2. Razionalismo sofistico. Il sofisma come passione; 3. Spirito di complicità contro il potere, lo Stato, l'autorità, inteso come straniero; 4. Orgoglio e pudore in inestricabile nodo; 5. Sensibilità patologica al giudizio del prossimo; 6. Sentimento dell'onore offeso (ma spesso solo quando il disonore sia lampante e non prima); 7. Sentimento della malattia come colpa e vergogna; 8. Sentimento del teatro, spirito mistificatorio; 9. Gusto della comunicazione avara e cifrata (fino all'omertà) in alternativa all'estremismo orale e all'iperbole dei gesti; 10. Sentimento impazzito delle proprie ragioni della giustizia offesa; 11. Vanagloria virile, festa e tristezza negli usi del sesso; 12. Soggezione al clan familiare, specialmente alla madre padrona; 13. Sentimento proprietario della terra e della casa come artificiale prolungamento di sé e sussidiaria immortalità; 14. Sentimento pungente della vita e della morte, del sole e della tenebra che vi si annida» (G. Bufalino, *La luce e il lutto*, in *Opere 1981-1988*, cit., pp. 1145-1146). Anche Sebastiano Aglianò provvede a fare una dettagliata descrizione del carattere del siciliano: «Il siciliano è impulsivo e magnanimo […]. Conosce le qualità primigenie del cuore, non controllate dallo *standard* della ragione; è capace di grandi delitti e di grandi eroismi. Nella passione è irresistibile, senza pause o compromessi. Sa amare e odiare in misura piena, assoluta: i movimenti del cuore sono legati alla vistosità dell'idea, allo spettacolo […]. Nel corso del lavoro ama circondarsi di simboli, di sporazioni sperdute nelle vie dell'infinito. La calma lineare dell'azione è così notevolmente turbata. Prima che dal proposito giunga al compimento, egli ha da affrontare tutte le barriere opposte dalla sua immaginazione, che lo privano attimo per attimo, del valore reale di quello che viene compiendo. L'attività pura, concreta, tutta cose, è lontanissima dalle sue disposizioni mentali. È deprimibile ed esaltabile nello stesso tempo: la sua tenacia è spessissime volte puramente materiale, schiavitù del lavoro. […] Le sue vicende sono sorrette da una fede strenua in poche verità immutabili: come preferisce le *astrazioni* ai *fatti,* così è inevitabilmente portato a volere che tali astrazioni non subiscano mutamenti di sorta.» (S. Aglianò, *Questa Sicilia*, cit., poi in G. Bufalino - N. Zago, *Cento Sicilie*, cit., pp. 61-63).

perpetuo processo d'approssimazione a una nebulosa che fugge. Come se il ritratto (l'autoritratto?) che traccia gli si mutasse ogni volta sotto la penna e invecchiasse al pari di lui (allo stesso modo certi pittori si travagliano tutta la vita davanti a un cavalletto e a uno specchio, nell'attesa che l'immagine inseguita consegni il suo segreto e si sveli).[60]

Sembra fondamentale la subordinazione di qualsiasi argomento a quello più importante di tutti, ossia la Sicilia; inoltre il tema precedentemente analizzato, la morte, e la teatralità insita nelle opere dello scrittore, si fondono con il tema madre della Sicilia, come sottolinea Zago:

Una siffatta implicazione vitalistica – cioè l'istinto insopprimibile di riaffermare, periodicamente e simbolicamente, il "principio del piacere" sul "principio della realtà" -, unita alla spiccatissima vocazione teatrale del siciliano, spiega quel tanto di profano e di carnevalesco che affiora anche nelle manifestazioni più autentiche del sentimento religioso. [...] Tutto nell'isola - non solo la religione, ma anche, come vedremo, la vita e la morte – tende a risolversi in spettacolo e gesticolazione mimica, per una naturale disposizione alla recita sulla quale avrà influito, forse, l'antico retaggio musulmano e spagnolo. In tal prospettiva è opportuno accennare, dopo il gioco e la festa, alla passione popolare per l'"opera dei pupi", in cui la gente proiettò, fra l'altro, il proprio bisogno di evasione da una realtà che avrebbe voluto diversa. [...] Al di là della commedia erotica, il caratteristico gusto isolano dell'esibizione e della scena s'insinua e anzi culmina in quell'altro momento fondamentale dell'esistenza che è la morte. [...] Questa rituale coreografia e semiologia del lutto, che trasformava la morte in uno spettacolo collettivo, si potrebbe documentare a vari livelli.[61]

Il tema della morte, quello dell'amore, la propensione al teatro e il gusto del rintanamento sono tutti aspetti derivati direttamente dall'insularità e dalla sicilianità; analogamente si può ipotizzare che questo predominio tematico influenzi anche la scelta della spazialità dei romanzi. In altre parole, lo spazio dell'isola non può che incidere sugli spazi di chi dell'isola ragiona anche quando sembra non riferirsi direttamente ad essa. E accanto agli spazi chiusi dello scrittore e dei narratori si rintraccia un altro spazio chiuso per eccellenza, quello del libro, metafora della dimensione letteraria. È un procedere per spazi concentrici, dall'isola, alla casa, al libro. Questi due spazi metaforici della claustrofilia, l'isola e il libro, influenzano inevitabilmente a loro volto gli spazi delle altre tematiche e il meccanismo stesso della scrittura. A tal proposito Nunzio Zago scrive:

---

[60] G. Bufalino, *Il fiele ibleo*, in *Opere 1989-1996*, cit., p. 975.
[61] G. Bufalino - N. Zago, *Cento Sicilie*, cit., pp. 318, 324, 361.

In questa prospettiva di spettatore isolato e distante, rintanato nel perimetro protettivo ed insieme soffocante del piccolo paese ibleo scelto quale loggione, si capisce come per Bufalino la scrittura sia stata soprattutto un'operazione privata, una medicina da porre su un piano solo un po' più elevato dalle altre sue distrazioni e curiosità intellettuali: al limite, dalla giornaliera partita a carte con gli amici del circolo alle letture infaticabili e davvero sterminate.[62]

La Sicilia quale loggione da cui assistere alla vita e nel quale scrivere rintanato è un punto fermo della vita di Bufalino e questa scelta ricalca la stessa combinazione spaziale riscontrata in tutta l'opera, prima di tutto nella predilezione dei luoghi chiusi. Infatti, in un'intervista rilasciata a Gianni Bonina, Bufalino risponde:

Bonina: Nella triade di gialli da lei scritti, il teatro dell'azione è sempre rappresentato da luoghi chiusi: l'isola fortezza, le Malcontente e ora Flower City.

Bufalino: È un dato fondamentale questo, sul quale dovrebbero studiare, ammesso che ne valga la pena, gli psiocoanalisti. Anche il mio romanzo, *Diceria dell'untore*, si svolgeva in un luogo chiuso ed era la Rocca [...] Chissà da cosa nasce questa predilezione: Ricordi del ventre materno oppure la fondamentale claustrofilia che mi è propria?[63]

Anche Bufalino, seppur finga di porsi il quesito, giustifica la scelta degli spazi chiusi nei suoi romanzi con la claustrofilia che lo contraddistingue, la quale a sua volta deriva dall'insularità. Quindi i personaggi e gli spazi in cui essi agiscono sono influenzati dalla natura isolana dell'autore:

I miei personaggi sono tutti circumnavigazioni del mio io. Flaubert diceva "Madame Bovary c'est moi". Ebbene, nel mio piccolo, posso dire la stessa cosa anch'io di tutti miei eroi. [...] Io non sono un inventore di personaggi tolstojani, viventi di vita propria, ma creo personaggi che sono proiezioni esterne di me.[64]

Parallelamente gli spazi sono influenzati dal vissuto dell'autore:

Ho praticamente vissuto sempre in Sicilia, direi che non soltanto per amore ancestrale, per il gioco delle radici, ma proprio perché si ama ciò che si vede, che è intorno a noi [...] La Sicilia è argomento di molti miei scritti anche per ragioni di necessità fisica, giacché, vivendo qui, io non

---

[62] N. Zago, *Gesualdo Bufalino. La figura e l'opera,* cit., pp. 14-15.

[63] G. Bonina, *Un giallo anzi uno scherzo*, «La Sicilia», 16 aprile 1996.

[64] G. Traina, *Introduzione* a G. Bufalino, *Calende greche*, cit., p. XVI.

ho altre esperienze se non siciliane... e se devo descrivere un luogo, inventare una storia, è chiaro che prediligo luoghi, personaggi e costumi che mi sono sotto gli occhi, che conosco bene.[65]

Nonostante questa consapevolezza, poi lo stesso scrittore appare incerto su alcuni significati della sua opera e si dichiara disinteressato alla reale conoscenza della sua produzione. Invariata appare la percezione degli spazi attorno a sé:

> Capire me stesso? La mia "opera"? Vogliamo scherzare? Considero da sempre la storia come un cacciatore di cui sono la selvaggina. Il mio paese, la mia casa, la mia biblioteca sono il covile dove mi nascondo. Le cose che scrivo rappresentano solo il travestimento carnevalesco che adotto per ingannare il furetto.
>
> Se così è, capire me stesso, giudicarmi, svelarmi è ciò che meno desidero al mondo, ciò che con maggior ostinazione mi rifiuto di fare. Insomma: "io è un altro", chiedetelo a lui![66]

L'apparente indifferenza di Bufalino nei confronti dei significati delle sue opere si accompagna ad una puntuale ricerca di senso, che sistematicamente, pur restando senza risposte, trova rifugio nella dimensione letteraria, la quale può essere a livello spaziale ben giustificata dalle abitudini dello scrittore:

> Vivo per la maggior parte del giorno fra quattro pareti irte di libri, in una camera-biblioteca dove invecchio a ogni istante, sempre più persuaso ch'essa è una cella imbottita in un manicomio chiamato terra. Penso a volte se mai la terra stessa sia la cella d'un manicomio più ampio, e questo d'un altro, e quest'altro d'un altro ancora... Simili tutti a scatole cinesi, costruite per gioco da un Meccanico e Demente Assoluto a sua immagine e somiglianza.[67]

In questo aforisma-confessione lo scrittore racchiude molti dei motivi dominanti della sua opera: la scelta di uno spazio chiuso interamente dedito alla scrittura, il gioco delle scatole cinesi degli spazi, l'inutile inseguimento di un significato e infine la presenza di un costruttore, non a caso indicato con la lettera maiuscola, che è «Meccanico» e «Demente Assoluto». I temi e le ragioni della scrittura s'intrecciano talmente tanto da creare un travaso della «polpa» nella «buccia» e viceversa. Gli spazi chiusi sono privilegiati da Bufalino sia nella sua opera che nella sua vita come unici luoghi adatti alla scrittura; questa propensione

---

[65] A. Pavia, *La luce e il lutto della Sicilia*, «La cooperazione», marzo 1987.

[66] G. Bufalino, *Bluff di parole,* in *Opere 1989-1996*, cit., p. 960.

[67] Ivi, cit., p. 927.

sembra derivare direttamente da due vocazioni: quella per la letterarietà come spazio chiuso del libro, (cosa altra rispetto all'insensata realtà), e quella per l'insularità che in qualche modo determina tutte le altra scelte dell'autore. Se da un lato il meccanismo della scrittura, quindi si mette in moto esclusivamente in luoghi protetti che hanno un affaccio sul mondo, dall'altro lato le tematiche non possono che risentire tanto dello spazio della scrittura quanto delle ragioni che inducono alla scrittura.

Se la scelta degli spazi di Bufalino sembra scontata e pacifica, in realtà la sensazione di reclusione invade anche lui:

> La mia scelta è evidente: io sono rimasto, e non è stata una scelta indolore. Perché la provincia io la considero un ventre protettivo ma anche una prigione.[68]

Il nesso Sicilia-ventre sembra chiudere l'infinito gioco di rimandi fino ad ora rintracciati e consente di dare un'altra pregnante giustificazione alla scelta degli spazi chiusi.

L'unico strumento di liberazione dalla costrizione dell'insularità sono i libri con la possibilità che essi offrono di vivere ogni volta una vita nuova, diversa, lontana dalla nostra realtà:

> Fin da ragazzo avendo eletto come mia patria vera la biblioteca, mi sono sentito in ugual misura siciliano ed europeo, uomo del mondo insomma.[69]

Analogo è il messaggio che si evince dal *Dialogo di un viaggiatore e di un sedentario*, in cui si legge:

> VIAGGIATORE: Il movimento? Ma il movimento è vita, è una moltiplicazione e rigoglio di vita! […] io so di qualcuno che parte soltanto per poter tornare.
> SEDENTARIO: Non sono io quel qualcuno. Per me partenze e ritorni contengono lo stesso fiele […] Per mutarsi in un altro, un libro può bastare. E un mappamondo basta per conoscere il mondo. Ché se proprio hai bisogno di camminare, e il medico te lo comanda, c'è sempre

[68] F. Battiato, *Auguri Don Gesualdo,* con i contributi di M. Sgalambro e A. Di Grado, Milano, Bompiani, 2010, pp. 51-52.
[69] A. Pavia, *La luce e il lutto della Sicilia*, «La Cooperazione», marzo 1987.

l'infallibile viaggio attorno alla propria stanza.

VIAGGIATORE: Gusti da carcerato. Li conosco, i tuoi caroselli sopra lo stesso mattone […] Vuoi mettere i piaceri del giramondo, le nostre giornate piene di labirinti, zattere, arcobaleni […] Risparmiati il fiato, io vado.

SEDENTARIO: Felice viaggio, io resto.[70]

Bufalino, alla stregua del Leopardi delle *Operette morali* drammatizza scelte opposte tra il piacere della sedentarietà e il gusto del vagabondaggio. Parallelamente lo scrittore trova un precedente illustre siciliano che, come lui, attraverso due personaggi entrati ormai nell'immaginario comune, aveva teorizzato le due possibili reazioni all'insularità:

Io [le] vorrei citare un illustre scrittore siciliano che mi ha preceduto, molto più importante di me, s'intende, Giovanni Verga, il quale ne "I Malavoglia" teorizza praticamente, incarnandola in due personaggi la duplice esigenza dell'isolano di starsene nel paese natio e di andarsene invece lontano.

C'è padron 'Ntoni che rappresenta l'arcaica saggezza dei padri, il quale dice: qui è il paese tuo, il mare è amaro, il mare uccide, ma è il tuo mare. Non andare fuori Acitrezza, questo è il messaggio sottinteso.

E c'è invece 'Ntoni, il nipote, che è stato a fare il soldato in continente: nell'800 era probabilmente l'unico strumento di evasione. [...]

Queste due anime della Sicilia, quella che evade e quella che rimane, tutto questo si può amalgamare quando uno rimane nel proprio paese ed evade, se non materialmente, attraverso quell'immenso e splendido veicolo di fuga che è il libro, la lettura, la biblioteca.[71]

Ed è così che prendendo le mosse da un esempio letterario isolano, Bufalino riesce a trovare la chiave di volta per sanare la contraddizione: dall'isola prigione si evade attraverso la letteratura, quella stessa letteratura che per Bufalino nasce e viene fruita proprio nello spazio chiuso delle sue prigioni. Lo scrittore dell'ossimoro trasforma in ossimoro la spazialità della sua scrittura che diventa così allo stesso tempo luogo della fuga e luogo della stasi in una contraddittoria sovrapposizione tra la dimensione del dentro e quella del fuori che solo in essa trovano il loro labile ma fecondo punto d'incontro.

[70] G. Bufalino, *Cere Perse* (*Dialogo di un viaggiatore e di un sedentario*), in *Opere 1981-1988*, cit., pp. 966-967.

[71] M. Morace, *Gesualdo Bufalino e la terra di Sicilia,* «Azione», 27 maggio 1982.

BIBLIOGRAFIA

Scritti di Bufalino

Per le opere di Gesualdo Bufalino si è fatto riferimento alle seguenti edizioni:

Opere 1981-1988, con introduzione di M. Corti, a cura di M. Corti e F. Caputo, Milano, Bompiani, 1992.

Opere/2 1989-1996, con introduzione di F. Caputo, a cura di F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007.

Dizionario dei personaggi di romanzo da Don Chisciotte all'Innominabile, Milano, Il Saggiatore, 1982.

Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid? Atti del wordshow-seminario sulle maniere e le ragioni dello scrivere, con un profilo di G. Amoroso, Taormina, Associazione culturale "Agorà", 1989.

Pagine disperse, a cura di N. Zago, Caltanissetta-Roma, S. Sciascia, 1991.

Cento Sicilie. *Testimonianze per un ritratto*. *Antologia di testi,* (con N. Zago), La Nuova Italia, Firenze, 1993; ristampa, Milano, Tascabili Bompiani, 2008.

A. Romanò - G. Bufalino, *Carteggio di gioventù (1943-1950)*, a cura di N. Zago, Valverde, Il Girasole, "Dioniso", 1994.

L' enfant du paradis. *Cinefilie*, con prefazione di V. Zagarrio e postfazione di A. Di Grado, Comiso, Salarchi Immagini, "I Lumière", 1996.

Scritti su Bufalino

1. Volumi

N. Zago, *Gesualdo Bufalino*. *La figura e l'opera*, Marina di Patti, Pungitopo, 1987.

N. Zago (a cura), *Simile a un colombo viaggiatore*. *Per Bufalino*, Comiso, Salarchi Immagini, 1998. Interventi di N. Zago, *Premessa*, pp. 9-12; M. Onofri, *In morte di Bufalino*, pp. 15-17; A. Scimè, *Alla Noce, un pomeriggio d'estate*, pp. 19-21; M. Collura, *Un'intervista per il «Corriere della Sera»*, pp. 23-31; N. De Vita, *Per ricordare un amico*, pp. 33-34; A. Scandurra, *La morte*, p. 35; G. Digiacomo,

Riscontro alla Lettera di Capodanno, p. 36; G. Cascone, *Laminetta comisana*, pp. 37-38; D. Voltolini, *Due fili*, pp. 39-43; G. Calcagno, *La jeune fille inconnue*, pp. 45-51; D. Barone, *Frammenti di un discorso su Bufalino*, pp. 55-59; G. Pitrolo, *Gli inventati ricordi di Gesualdo Bufalino*: *l'ambiguità e la memoria in Diceria dell'untore*, pp. 61-72; A. Zollino, *Nuove occorrenze montaliane in Diceria dell'untore*, pp. 73-82; F. Caputo, *Diceria dell'untore*. *Sondaggi sulla sintassi*, pp. 83-96; A. Messina, *Morte di Giufà ovvero una morte annunciata*, pp. 97-102; G. Traina, *L'uomo invaso (ed altre considerazioni)*, pp. 103-124; P. M. Sipala, *Una sciarada criminale*, pp. 125-132; F. Timeto, *Le parole di Freud*. *Immagini della psicoanalisi nella retorica bufaliniana*, pp. 133-143; E. Pellegrini, *Il teatro della morte*, pp. 145-165; R. Ricorda, *Oggetti di carta*: *parole e cose nella narrativa di Bufalino*, pp. 167-186; N. Genovese, *La lima nella pagnotta*. *Gesualdo Bufalino e il cinema*, pp. 187-205; N. Zago, *Il Boiardo di Bufalino*, pp. 207-216.

A. Cinquegrani, *La partita ascacchi con Dio*. *Per una metafisica dell'opera di Gesualdo Bufalino*, Padova, Il poligrafo, 2002.

N. Zago (a cura), *Bufalino narratore fra cinema, musica, traduzione*, Comiso, Salarchi Immagini, "Quaderni della Fondazione Gesualdo Bufalino, 1", 2002. I. *Bufalino e il cinema*. Intervento di N. Zago, *Suggestioni cinematografiche nella narrativa di Bufalino*, pp. 17-25. II. *Bufalino e la musica*. Interventi di M. R. De Luca, *Fra musica e scena evocativa in "Diceria dell'untore"*, pp. 29-45; S. E. Failla, *Musica e musicofilia ne "Le menzogne della notte" di Bufalino*, pp. 47-59; E. E. Abbadessa, *Labirinti cartacei e musicali in "Tommaso e il fotografo cieco ovvero Il Patatrac" di Bufalino*, pp. 61-86. III. *Bufalino e la traduzione*. Interventi di N. Zago, *Bufalino e la traduzione*, pp. 89-99; M. Fusco, *Il traduttore innamorato*, pp. 101-107; A. Fabiani, *Dalla seduzione di lettura alla traduzione*: *Bufalino e gli "sghiribizzi" di Ramón Gómez de la Serna*, pp. 109-122; F. Rappazzo, *Prosa e poesia in traduzioni di scrittori*, pp. 123-150; S. Marano, *Bufalino fra New York e Londra*: *le traduzioni inglesi di "Diceria dell'untore" e "Tommaso e il fotografo cieco"*, pp. 151-163; F. A. Belgiorno, *Fortuna di Bufalino in Germania*, pp. 165-172; G. Bonanno, *Il delitto perfetto*. *Poetica e traduzioni negli aforismi di Bufalino*, pp. 173-182. IV. *Un romanzo della tarda modernità*: *"Diceria dell'untore"*. Interventi di: N. Zago, *Nascita di un romanzo (e di un'amicizia)*, pp. 185-193; M. Guglielminetti, *Il codice autobiografico di "Diceria dell'untore"*, pp. 195-203; R. Minore, *Ricordi d'un'intervista*, pp. 205-210; A. Di Grado, "*Che maestro questo don Gesualdo!"*, pp. 211-221; G. Lonardi, *Il Baudelaire di Bufalino*: *poeti per la "Diceria"*, pp. 223-233; R. Deidier, *Bufalino dalla poesia al romanzo*, pp. 235-245; C. Carmina, *Il sanatorio come microcosmo emblematici*. *Alcuni modelli letterari*: *Bufalino, Satta, Buzzati*, pp. 247-265; R. M. Monastra, "*Diceria dell'untore" tra sacro e profano*, pp. 267-277; E. Pellegrini, *I fiori della decadenza*, pp. 279-293; G. Traina, *Un palcoscenico di voci soliste*? *Il gioco dei personaggi in "Diceria dell'untore"*, pp. 295-320.

G. Sole (a cura), *Bufalino e il jazz*, *discografia di una collezione*, Comiso, Salarchi Immagini, "Quaderni della Fondazione Gesualdo Bufalino, 2", 2004.

N. Zago*, In forma di parole*, in *Lo sguardo italiano*. *Ventidue artisti italiani per Bufalino*, a cura di G. Distefano, testi M. Di Capua, P. Nifosì e N. Zago, Comiso, Fondazione Gesualdo Bufalino, 2004, pp. 21-22.

M. Paino, *Dicerie dell'autore*. *Temi e forme della scrittura di Bufalino*, Firenze, Olschki, 2005.

C. Rizzo (a cura)*, Le voleur de feu*. *Bufalino e le ragioni del tradurre*, Firenze, Olschki, 2005. Interventi di C. Rizzo, *Presentazione*, pp.7-8; M. C. Pino, *Dalla* parole *di Giraudoux alla 'versione' di Bufalino*: *Susanna e il Pacifico*, pp. 9-39; S. Squatrito, *La storia di Alfonso e Bélasire*, *ovvero L'analisi di una passione*, pp. 41-74; R. Curreri, *Bufalino traduttore di Renan*, *ovvero interprete infinito di se stesso*, pp. 75-96; C. Rizzo, *Toulet e Bufalino*: *la scelta delle "Contrerimes"*, pp. 97-146; F. Alessandrello, *Bufalino traduttore di Baudelaire*: *un perfetto esempio di 'affinità elettiva'*, pp. 147-193; C. Cardone, *Gesualdo Bufalino e il* rêveur sacré. *Suggestioni esotiche e sfide* précieuses, pp. 195-212; D. Giusto, *Per Poe*: *leggere per scrivere*, pp. 213-228.

A. Sichera (a cura), *Gesualdo Bufalino e la scrittura felice*, Ragusa, EdiArgo, 2006. Interventi di A. Sichera, *Introduzione*, pp. 7-9; N. Zago, *Per rileggere Argo il cieco*, pp. 13-28; G. Pitrolo, *Argo il cieco un romanzo della media postmodernità*, pp. 29-68; R. Emmolo, *Memoria e cecità*: *come Gesualdo Bufalino finì dietro le quinte*, pp. 69-76; G. Pontiggia, *La scrittura felice*: "*Argo il cieco" di Gesualdo Bufalino*, pp. 77-88; G. Traina, *Romanzo del tempo e della felicità*, pp. 89-103; M. Paino, *Una città per un romanzo*: *la Modica di Argo il cieco*, pp. 105-115; F. Caputo, *Il cammino creativo in Gesualdo Bufalino*, pp. 119-135; F. Caputo, *Argo il cieco*: *carte preparatorie*, *manoscritti e dattiloscritti*, pp. 137-139.

E. Imbalzano, *Di cenere e d'oro*: *Gesualdo Bufalino*, Milano, Bompiani, 2008.

2. Saggi

C. Di Biase, *Il mistero della morte in Diceria dell'untore*, «Studium», a. LXXVII, n. 5, settembre-ottobre 1981, pp. 603-608.

N. Di Girolamo, *Diceria dell'untore*, «Nuovi quaderni del Meridione», a. XIX, n. 74, aprile-giugno 1981, pp. 299-305.

C. A. Madrignani, *Diceria dell'untore*, «Belfagor», a. XXXVI, n. 5, 30 settembre 1981, pp. 613-614.

R. M. Monastra, *La diceria dell'untore ovvero il perturbante esorcizzato con rito letterario*, «Le forme e la storia», gennaio-agosto 1981, pp. 367-376.

N. Zago, *Una diceria contro la morte*, «Mondoperaio», a. XXXIV, n. 4, aprile 1981, pp. 135-136.

G. Amoroso, *Museo d'ombre*, «Letteratura Italiana Contemporanea» a. III, n. 5, gennaio- aprile 1982, pp. 144-146.

E. Andreoli, *Poesie di Bufalino*, «Resine», n.s., n. 14, ottobre-dicembre 1982, pp. 98-100.

S. Lanuzza, *Poesia nella stanza degli specchi*, «Il Ponte», a. XXXVIII 1982, pp. 911-936.

R. Luperini, *Narrare, oggi in Italia*, «Produzione e cultura», gennaio 1982, pp. 49-63.

R. Minore, *Appassionato cronista di tempi memorabili*, «L'informatore librario», a. XII, nn. 5-6, 15 maggio-15 luglio 1982, p. 19.

S. Nigro, *Kermesses siciliane*, «Mondoperaio», a. XXXV, n. 5, maggio 1982, p. 147.

F. Pavone, *In margine a "Diceria dell'untore" di Bufalino*, «Lunarionuovo», a. IV, n. 20, settembre-ottobre 1982, pp. 1-14.

E. Pellegrini, *Narrativa italiana oggi*: *un grafico per l'immaginario*, «Il Ponte», a. XXXVIII, nn. 11-12 , novembre-dicembre 1982, pp. 1214-1230.

A. Scurani, *Museo d'ombre*, «Letture», a. XXXVII, n. 391, novembre 1982, pp. 772-774.

G. Amoroso, *Narrativa italiana 1975-1983*, Milano, Mursia, 1983, pp. 248-252; pp. 290-292.

E. Esposito, *Un'annata poetica fra lingua e dialetto*, «Belfagor», a. XXXVIII, n. 1, 31 gennaio 1983, p. 114.

S. Cardini, *Gesualdo Bufalino,* in *Narratori italiani del secondo Novecento*, a cura di G. Luti, Roma, Editori Riuniti, 1985, pp. 55-56.

S. Nigro, *Gli specchi scritti (Sciascia e Bufalino)* in *Scrivere la Sicilia*. *Vittorini ed oltre*, Siracusa, Ediprint 1985, pp. 163-165.

G. Spagnoletti, *La letteratura italiana del nostro secolo*, vol. III, Milano, Mondadori, 1985, pp. 1089-1090.

A. Marchese, *Gesualdo Bufalino*, in AA.VV., *Novecento siciliano*, vol. I, Catania, Tifeo, 1986, pp. 365-377.

A. Mazza, *L'uomo invaso*, «Letture», a. XLI, n. 440, dicembre 1986, pp. 897-898.

A. Zambardi, *Bufalino e la memoria*, «Studium», a. LXXXII, n. 2, marzo-aprile 1986, pp. 268-271.

G. Amoroso, *Gesualdo Bufalino*, in *La realtà e il sogno*. *Narratori italiani del Novecento*, a cura di G. Mariani e M. Petrucciani, vol. IV/1, Roma, Lucarini, 1987, pp. 95-108.

G. Manacorda, *Letteratura italiana d'oggi*, Roma, Editori Riuniti, 1987, p. 364.

G. Pampaloni, *Modelli ed esperienze della prosa contemporanea*, in E. Cecchi, N. Sapegno, *Storia della letteratura italiana*. *Il Novecento*, vol. II, Milano, Garzanti, 1987, pp. 648-650.

F. Piga, *Le "Cere perse", ovvero il miele amaro di Bufalino*, «Italianistica», a. XVI, n. 2, maggio-agosto, 1987, pp. 275-280.

G. Alvino, *Artificio e pietà. Contributo allo studio di Gesualdo Bufalino*, in *Tra linguistica e letteratura. Scritti su D'Arrigo, Consolo, Bufalino*, introduzione di Rosalba Galvagno, Roma, Fondazione Antonio Pizzuto, 1988, pp. 103-134.

D. Barone, *Discorso su Bufalino*, in *L'immaginario letterario in Sicilia*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1988, pp. 110-126.

R. Favaron, *Gesualdo Bufalino*: *diceria di una sofferenza*, «Il Verri», a. VIII, nn. 3-4, settembre-dicembre 1988, pp. 141-143.

M. T. Giuffrè, *Bufalino tra menzogne e verità*, «Tempo presente», nn. 85-86, gennaio-febbraio 1988, pp. 108-110.

E. Golino, *Giù il sipario, caro Bufalino*, «Millelibri», a. II, settembre 1988, pp. 28-29.

C. Marabini, *Bufalino*, «Nuova Antologia», a. CXXIII, fasc. n. 2167, luglio-settembre 1988, pp. 192-194.

E. Paccagnini, *Gesualdo Bufalino*, «Il ragguaglio librario», a. LV, n. 9, settembre 1988, pp. 306-307.

E. Papa – A. Giuliani, *Gesualdo Bufalino*, in *Novecento*. *Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, ideazione e direzione di G. Grana, vol. X, Milano, Marzorati, 1988, pp. 857-866.

G. Ruozzi, *Le massime di un malpensante, fra libri, giochi, ricordi*, «Studi e problemi di critica testuale», n. 36, aprile 1988, pp. 181-216.

G. Turchetta, *Storia, menzogna, attualità*, «Linea d'ombra», a. VI, n. 29, luglio-agosto 1988, pp. 20-22.

R. Bertacchini, *Bufalino e la delazione*, «Il cristallo», a. XXXI, n. 2, agosto 1989, pp. 35-44.

M. Pistelli, *Riflessioni sui primi due romanzi di Gesualdo Bufalino*: *Diceria dell'untore e Argo il cieco*, «Gli Annali», luglio-dicembre 1989, pp. 5-20.

R. Castagnola, *Gesualdo Bufalino*. *La vita come menzogna, la parola come epitaffio dei sogni*, «Cenobio», a. XXXIX, n. 3, luglio-settembre 1990, pp. 228-236.

C. Giuffré, *Bufalino*. *Il compromesso della parola o l'impunità del silenzio*, «Nord-Sud», a. XXXVII, n. 4, ottobre-dicembre 1990, pp. 55-58.

G. Traina, *Presenze linguistiche e tematiche della poesia montaliana in "Diceria dell'untore" di Gesualdo Bufalino*, «Siculorum Gymnasium», n.s., a. XLIII, nn. 1-2, gennaio-dicembre 1990, pp. 239-271.

V. Della Valle, *La lingua di Gesualdo Bufalino*, «Studi Linguistici Italiani», a. XVII, n. 2, 1991, pp. 282-294.

N. Piras, *La parola scomposta*. *Aspetti della civiltà letteraria negli anni Ottanta*, Cagliari, Castello, 1991, pp. 325-326.

«Nuove Effemeridi», numero speciale dedicato a G. B., a. V, n.18, 1991. Interventi precedentemente pubblicati di L. Carluccio (1979); G. Turroni (1979); M. Collura (1981); G. Bàrberi Squarotti (1981); L. Conti Bestini (1981); A. Giuliani (1981); A. Guglielmi (1981); C. Marabini (1981); R.M. Monastra (1981); G. Pampaloni (1981); W. Pedullà (1981); E. Siciliano (1981); G. Spagnoletti (1981); G. Arpino (1982); E. Castelli (1982); G. Giudici (1982); R. Minore (1982); N. Orengo (1982); E. Papa (1982); L. Sciascia (1982); G. Meier-Jaeger (1983); G. Arpino (1985); M. Cucchi (1985); C. De Michelis (1985); A. Guglielmi (1985); G. Manacorda (1985); P. Mauri (1985); E. Siciliano (1985); B. Visage (1985); S. Addamo (1986); R. Favaron (1986); S. Giovanardi (1986); G. Pacchiano (1986); E. Pellegrini (1986); A. Prete (1986); R. Bertacchini (1987); C. Laurenzi (1987); G. Nascimbeni (1987); F. Piga (1987); R. Barilli (1988); R. Bertacchini (1988); E. Castejón (1988); I. A. Chiusano (1988); P. Citati (1988); M. Corti (1988); L. Mondo (1988); G. Pampaloni (1988); E. Pellegrini (1988); D. Porzio (1988); G. Ruozzi (1988); L. Sciascia (1988); G. Zagarrio (1988); D. Fernández (1989); Y. Queffélec (1989); S. Bradfield (1990); W. Leppmann (1990); G. Marchetti (1990); J. Rees (1990); R. Stole (1990); G. Traina (1990); J. B. Baronian (1991); C. Bo (1991); M. Braudeau (1991); A. Di Grado (1991); G. Gramigna (1991); A. Isenschmid (1991); M. Onnofri (1991); G. Roboni (1991); L. Satta (1991); N. Tedesco (1991); N. Zago (1991); G. Amoroso (1992); G. Bàrberi Squarotti (1992); A. Fasola (1992); G. Marrone (1992); D. Chambet (1993). Interviste di L. Sciascia (1981); M. Onofri (1992). Pagine tratte dall'opera dello scrittore. B. Luchetta, *La*

beffa, fumetto ispirato a *Le menzogne della notte*.

F. Caputo, *Prefazione*, in G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, nuova edizione accresciuta da pagine inedite e dagli archivi dell'opera, con un'intervista di L. Sciascia, Milano, Bompiani, 1992, pp. V-XI.

S. Russo, *I temi della Sicilia e della morte nelle opere di Gesualdo Bufalino*, «Studi novecenteschi», a. XIX, nn. 43-44, giugno-dicembre 1992, pp. 50-82.

E. Venanzoni, *Lo scrittore sciamano*, «Profili letterari», n. 2, 1992, pp. 45-49.

A. Heylen, *La molteplicità del mentire ne "Le menzogne della notte" di Bufalino,* in *Piccole finzioni con importanza*, a cura di N. Roelens e I. Lanslots, Ravenna, Longo, 1993, pp.171-174.

B. Mortara Garavelli, *Bufalino classico contemporaneo*, «La Rivista dei Libri», a. III, n. 3, marzo 1993, pp. 27-29.

N. Tedesco, *Per Bufalino*. *La musa che finge,* in *Interventi sulla letteratura italiana*. *L'occhio e la memoria,* Palermo, Lombardi, 1993, pp. 89-91.

L. Cattanei, *Bufalino*: *religiosità sommersa?*, «Humanitas», a. IL, n. 3, giugno, pp. 407-409.

L. Cattanei, *Per la poetica di Gesualdo Bufalino*, «Otto/Novecento», a. XIX, n. 2, marzo-aprile 1995, pp. 215-222.

S. Giovanardi, *Introduzione*, in G. Bufalino, *L'uomo invaso*, Milano, Bompiani, 1995, pp. V-VIII.

S. Lazzarin, *Gesualdo Bufalino*: *questioni editoriali e interpretative*, «Italianistica», a. XXIV, n. 1, gennaio-aprile 1995, pp. 195-206.

G. Traina, *Introduzione*, in G. Bufalino, *Calende greche*, Milano, Bompiani, 1995, pp. V-XXIII.

N. Zago, *Il "tono" Bufalino*, «Kalòs», a. VII, n. 6, novembre-dicembre 1995, pp. 3-9.

G. Amoroso, *Le "dicerie" di Gesualdo*, «Letture», a. LI, n. 529, agosto-settembre 1996, pp. 115-122.

F. Timeto, *Le morti possibili*. *Metafore della scrittura in Gesualdo Bufalino*, Palermo, Orlando, 1996.

F. Caputo, *Il fotografo delle parole*. *In ricordo di Gesualdo Bufalino*, «Autografo», a. XIII, n. 34, gennaio-giugno 1997, pp. 49-56.

E. Papa, *Gesualdo Bufalino*, «Belfagor», a. LII, n. 5, settembre 1997, pp. 561-577.

G. Traina, *L'enfant du Paradis*, «Oggi e Domani», a. XXV, nn.1-2, gennaio-febbraio 1997, pp. 39-40.

A. Cadioli, *Introduzione*, in G. Bufalino, *Il Guerrin Meschino*, Milano, Bompiani, 1988, pp. I-XXI.

I. Fried, *Gesualdo Bufalino*. *Diceria dell'untore*, *un barocco novecentesco*, in *Pirandello e la narrativa siciliana del Novecento*, a cura di E. Lauretta, Palermo, Palumbo, 1998, pp. 201-204.

A. Punzi, *Diceria dell'untore*, in *Dizionario delle opere*, vol. I, in *Letteratura italiana*, diretta A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1999, pp. 354-355.

A. Cadioli, *Prefazione*, in *Dizionario dei personaggi di romanzo*, Milano, Bompiani, 2000, pp. IX-XX.

F. Di Legami, *Il sanatorio, la fortezza, la stanza di Bufalino*. *Scenari simbolici di complessità,* in *Il castello, il convento, il palazzo e altri scenari dell'ambientazione letteraria*, a cura di M. Cantelmo, Firenze, L. S. Olschki, 2000, pp. 81-116.

N. Zago, *Gesualdo Bufalino e altri autori iblei*, in *Storia della Sicilia*. *Pensiero e cultura dell'Ottocento e del Novecento*, vol. 8, Roma, Editalia, 2000, pp. 399-406.

N. Zago, *Sciascia e Bufalino*, in *La parola reticente nel Decameron e altri saggi*, Comiso, Salarchi Immagini, 2000, pp. 161-175.

C. Biazzo Curry, *La sicilianità come teatralità in Sciascia e Bufalino*, «Quaderni d'italianistica», a. XXII, 2001, n. 2, pp. 139-157.

R. M. Monastra, *Bufalino e il linguaggio biblico-cristiano*: *tra pietà ed empietà*, «Rivista di Studi italiani», a. XIX, n. 2, dicembre 2001, pp. 107-118.

V. Zagarrio, *La moviola della memoria*. *Il caso Bufalino*, «Studi Novecenteschi», n. 61, 2001, pp. 199-213.

M. Cassarino, *Uno scrittore e la sua terra: Gesualdo Bufalino e la Sicilia "babba"*, «Sinestesie», a. I, n. 2, 2002, pp. 45-56.

N. Zago, *Bufalino e le arti figurative*, in *I segni incrociati*. *Letteratura italiana del '900 e arte figurativa*, a cura di M. Ciccuto, vol. II, Viareggio, Baroni, 2002, pp. 359-372.

N. Zago, *Sulla poesia di Gesualdo di Bufalino*, «Siculorum Gymnasium», n.s., a. LV, nn.1-2, gennaio-dicembre 2002, pp. 514-520.

N. Zago, *Il tour ibleo di Gesualdo Bufalino*, «Ulisse», a. XXII, n. 220, 2002, pp. 84-97.

G. Alvino, *Nel più remoto angolo della più remota Sicilia. Lettere di Gesualdo Bufalino e Gualberto Alvino*, a cura del destinatario, «Fermenti», a. XXXIII, n. 225, fasc. 1, 2003, pp. 15-22.

A. Cinquegrani, *Il cavaliere e l'eroe tragico*: *Sciascia e Bufalino attraverso Nietzsche*, «Critica Letteraria», a. XXXI, fasc. II, n. 119, 2003, pp. 309-327.

S. Giovanardi, *Prefazione*, in G. Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco*, Milano, Bompiani, 2003, pp. 1-4.

G. Traina, *Il "giallo" in trappola*, in G. Bufalino, *Qui pro quo*, Milano, Bompiani, 2003, pp. 145-175.

N. Borsellino, *Bufalino, Camilleri e l'antianagrafe dei siciliani*, in *Storia generale della letteratura italiana*. *Il Novecento, le forme del realismo*. *2*, a cura di N. Borsellino e W. Pedullà, Milano, Motta, vol. XIV, 2004, pp. 848-849.

G. Ceccuti, *Bufalino in bianco e nero*. *La notte, gli scacchi, la letteratura*, «Otto/Novecento», a. XXVIII, n. 2, maggio-agosto 2004, pp. 95-114.

M. Paino, *Bufalino e la narratrice giustiziata*, in *L'ombra di Sheherazade*, Cava dei Tirreni, Avagliano, 2004, pp. 113-143.

M. Paino, *Bufalino e le sue "ragioni"*, in *La parola quotidiana*. *Itinerari di confine tra letteratura e giornalismo*, Atti del convegno, Catania, 6-8 maggio 2002, a cura di F. Gioviale, Firenze, Olschki, 2004, pp. 155-172.

G. Bonanno, *La malattia come ossimoro in Gesualdo Bufalino*, in *Il discorso della salute*. *Verso una sociosemiotica medica*, Atti del XXXII Congresso della Associazione Italiana di Studi semiotici, Spoleto, 29 ottobre-1 novembre 2004, a cura di G. Marrone, Roma, Meltemi, pp. 434-440.

F. Caputo, *Diceria dell'untore*, in *Dizionario Bompiani delle opere e dei personaggi*, vol. III, Milano, Bompiani, 2005, pp. 2406-2407.

F. Caputo, *Le menzogne della notte*, in *Dizionario Bompiani delle opere e dei personaggi*, vol. V, Milano, Bompiani, 2005, p. 5498.

G. Traina, *L'uomo invaso e altre invenzioni*, in *Dizionario Bompiani delle opere e dei personaggi*, vol. X, Milano, Bompiani, 2005, p. 10606.

C. Carmina, *Fasti seicenteschi nella scrittura di Gesualdo Bufalino*, «Archivi del Nuovo», n. 18/19, 2006, pp. 107-117.

M. Collura, *Gesualdo Bufalino e il vizio della letteratura*, «Kalós», a. XVIII, n. 2, aprile-giugno 2006, pp. 14-17.

N. Zago, *Gesualdo Bufalino*, in *Enciclopedia della Sicilia*, a cura di C. Napoleone, Parma, Ricci, 2006, pp. 186-187.

N. Zago, *Per rileggere Argo il cieco*, in *Da Dante a Brancati*. *Con un'appendice iblea*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 2006, pp. 134-149.

N. Zago, *Qualcuno bussa alla porta*. *Capablanca e Bufalino*, in G. Bufalino, *Shah mat*. *L'ultima partita di Capablanca*, a cura di N. Zago, Milano, Bompiani/Fondazione Gesualdo Bufalino, 2006, pp. 69-94.

A. Cinquegrani, *Shahmat*. *La profezia nera di Gesualdo Bufalino*, «Ermeneutica letteraria», n. 3, 2007, pp. 161-176.

E. Imbalzano, *Il raggio della parola*. *Ombre in controgioco*: *Shah Mat. L'ultima partita di Capablanca di Gesualdo Bufalino*, «Lunarionuovo», a. XXVIII, n. 21, marzo 2007, pp. 1-9.

A. Accardi, *Bufalino e Mallarmè: la ricerca del dolore*, «Esperienze letterarie», a. XXXIII, n. 2, 2008, pp. 91-109.

P. Citati, *Ritratto di Gesualdo Bufalino*, in *La malattia dell'infinito*. *La letteratura del Novecento*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 379-383.

M. G. Catalano, *Bufalino-Romanò: giochi di luce e d'ombra per un "carteggio di gioventù"*, «Le forme e la storia», n.s., a. II, n. 1, 2009, pp. 179-190.

M. G. Catalano, *La parola incisa. Sciascia fra Bufalino e Consolo*, in *Leonardo Sciascia e la giovane critica*, a cura di F. Monello, A. Schembari, G. Traina, Caltanissetta, S. Sciascia, 2009, pp. 47-56.

R. M. Monastra, "*Le menzogne della notte", ovvero La fortezza degli inganni incrociati*, in *Carceri veri e d'invenzione dal tardo Cinquecento al Novecento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Ragusa-Comiso, 14-15-16 novembre 2007), a cura di G. Traina e N. Zago, Acireale-Roma, Bonanno, 2009, pp. 621-634.

N. Zago, *Per rileggere* Diceria dell'untore, in *Diceria dell'untore*, adattamento teatrale di Vincenzo Pirrotta, inaugurazione stagione teatrale 2009/2010, Catania, Teatro Stabile, 2009, pp. 5-15.

G. Cacciatore, *Nel laboratorio di Bufalino*, «Critica letteraria», n. 4, 2010, pp. 777-799.

I. Margarese, *La parabola della falena. Introduzione a Bufalino e la cultura visuale, in Auguri don Gesualdo* di F. Battiato, Palermo, Kasba Comunicazioni, 2010 [pubblicazione f. commercio unita al DVD promo del docufilm].

A. Parasiliti, *Un anziano esordiente e la svolta di casa Sellerio*, in AA.VV., *Non è un caso che sia successo*. *Storie editoriali di best seller*, presentazione di R. Cicala, Milano, EDUCatt, 2010, pp. 30-31.

I. Pupo, *«Una faccenda pirandelliana, oltre che borgesiana». Sciascia, Bufalino e*

la fotografia, «La Modernità letteraria», 2010, n. 3, pp. 137-152.

3. Articoli

S. Addamo, *Euforia della morte* (*nota a Gesualdo Bufalino*), «Sicilia Oggi», settembre 1981.

G. Bàrberi Squarotti, *C'è in Sicilia una montagna disincantata*, «Tuttolibri», 28 febbraio 1981.

R. Bertacchini, *Amore e morte alla "Rocca"*, «La Notte», 7 ottobre 1981.

A. Bertolucci, *Toulet e suoi fuochi perduti*, «La Repubblica», 15 ottobre 1981.

M. Cucchi, *Scrittore vero, non "caso" letterario*, «L'Unità», 5 marzo 1981.

A. Giuliani, *E su Orfeo sventola bandiera gialla*, «La Repubblica», 23 aprile 1981.

M. Grasso, *Riverbi d'apocalisse*, «La Sicilia», 8 ottobre 1981.

A. Guglielmi, *Uno scrittore che vive i ricordi come se fossero vizi*, «Paese Sera», 18 maggio 1981.

C. Marabini, *Un "delatore" di classe*, «Il Resto del Carlino», 4 aprile 1981.

P. Milano, *Un'algebra della passione*, «L'espresso», 18 gennaio 1981.

G. Occhipinti, *Un tenace mal-di-esistenza*, «La Sicilia», 7 marzo 1981.

G. Pampaloni, *Memoriale sulla giovinezza*, «Il Giornale», 15 marzo 1981.

W. Pedullà, *Storia di una malattia e di una sola guarigione*, «Avanti!», 13 settembre 1981.

D. Porzio, *Diceria dell'untore*, «Panorama», 20 aprile 1981.

E. Siciliano, *Sulle soglie della notte*, «Corriere della Sera», 19 marzo 1981.

G. Spagnoletti, *Fra vanagloria e spavento*, «Il Tempo», 11 aprile 1981.

G. Arpino, *Tra orgoglio e pudori*, «Il Giornale», 13 giugno 1982.

A. Berardinelli, *Citati e Bufalino lettori d'eccezione*, «Il Globo», 28 luglio 1982

S. Campailla, *La Sicilia museo d'ombre dissepolto*, «Messaggero Veneto», 23 maggio 1982.

G. Giudici, *La Bovary? È scappata con Bezukov*, «L'Espresso», 6 giugno 1982.

E. Golino, *"Occhio di capra domani piove"*, «La Repubblica», 17 aprile 1982.

C. Marabini, *"Fiori del male" alla siciliana*, «Il Resto del Carlino», 16 ottobre 1982.

N. Orengo, *Madeleines dalla Sicilia*, «La Stampa», 21 aprile 1982.

E. Pellegrini, rec. a *Museo d'ombre*, «Inventario», a. XX, nn. 5-6, dicembre 1982.

F. Ramondino, *Bufalino cento e lode*, «Il Mattino», 4 luglio 1982.

L. Sciascia, *Bufalino, dicerie in versi*, «Tuttolibri», 5 giugno 1982.

E. Siciliano, *Scritti su carta da macero*, «Corriere della Sera», 12 settembre 1982.

G. Arpino, *Grande duello*, «Il Giornale», 17 aprile 1983.

E. Di Mauro, *Baudelaire rinasce a Comiso*, «Il Globo», 28 febbraio 1983.

E. Siciliano, *Quando tradurre è una medicina*, «Corriere della Sera», 8 maggio 1983.

A. Calaciura, *Il teatro del sogno*, «Giornale di Sicilia», 29 dicembre 1983.

R. Crovi, *Piccola Iliade da camera a Modica*, «Il Giorno», 23 dicembre 1983.

E. Mandarà, *Raccontare per non morire*, «La Sicilia», 21 dicembre 1983.

F. Marcoaldi, *Trent'anni dopo*, «Panorama», 24 dicembre 1983.

L. Sciascia, *La memoria è una musica*, «L'espresso», 23 dicembre 1983.

G. Amoroso, *Argo, ossia la memoria felice*, «Avvenire», 2 marzo 1985.

G. Amoroso, *Bufalino*: *profezie dal loggione*, «Il Tempo», 29 novembre 1985.

G. Arpino, *La vita? è una bambola truccata*, «Il Giornale», 7 gennaio 1985.

M. Cucchi, *Siciliani in... carta e ossa*, «L'Unità», 7 marzo 1985.

C. De Michelis, *Bufalino si specchia*, «Il Gazzettino», 9 febbraio 1985.

A. Gugliemi, *Quell'amore così disperato*, «Paese Sera», 28 marzo 1985.

G. Manacorda, *La sconfitta di Shahrazad*, «Il Tempo», 18 gennaio 1985.

P. Mauri, *Il sogno siciliano*, «La Repubblica», 9 gennaio 1985.

L. Mondo, *Argo, vecchio e cieco alla ricerca degli anni felici*, «Tuttolibri», 23 febbraio 1985.

A. Porta, *Argo il cieco*, «Alfabeta», a. VII, n. 69, febbraio 1985.

A. Prete, *Frammenti di una "Recherche" mediterranea*, «Il Manifesto», 23 agosto 1985.

E. Siciliano, *Memorie di un'estate di passione*, «Corriere della Sera», 2 gennaio 1985.

F. Spera, *La memoria che non ripete*, «L'Indice dei libri del mese», a. II, n. 3, aprile 1985.

G. Amoroso, *Qui il reale e il fantastico si fondono per fare racconti*, «Avvenire», 14 giugno 1986.

G. Bàrberi Squarotti, *La vita segreta di Orfeo, Baudelaire e Jack lo Squartatore*, «Tuttolibri», 10 maggio 1986.

R. Bertacchini, *Delazione, gioco di frode e verità*, «Messaggero Veneto», 6 maggio 1986.

M. Conti, *Il premio Scanno a Bufalino per l'Uomo invaso*, «Il Giornale», 22 giugno 1986.

M. Cucchi, *Le dicerie di Bufalino si chiamano Borges, Flaubert e Brancati*, «Tuttolibri», 11 gennaio 1986.

C. Di Biase, *Poeti e scrittori ritratti in controluce. "Cere perse", una raccolta di elzeviri*, «L'Osservatore Romano», 19 gennaio 1986.

S. Giovanardi, *...Ultimo venne il tarlo*, «La Repubblica», 31 maggio 1986.

A. Prete, *Fantasmi libreschi tra le pagine di Gesualdo Bufalino*, «Il Manifesto», 22 aprile 1986.

N. Sciacca, *L'arpa di Bufalino*, «La Sicilia», 13 giugno 1986.

S. Signorelli, *Argo apre gli occhi, quanti incantesimi*, «Il Mattino», 25 marzo 1986.

R. Bertacchini, *Lunario per un anno di umori e malumori*, «Messaggero Veneto», 21 marzo 1987.

C. Laurenzi, *"Ricette" folgoranti d'un poeta pudico*, «Il Giornale», 8 marzo 1987.

G. Nascimbeni, *Diario di lune mutevoli*, «Corriere della Sera», 27 marzo 1987.

G. Amoroso, *Le menzogne della notte*, «Gazzetta del Sud», 19 aprile 1988.

B. Arpaia, *Bugie a più voci prima dell'alba*, «Il Mattino», 5 luglio 1988.

M. Baino, *Baudelaire e Bufalino per Poe*, «Il Mattino», 5 luglio 1988.

R. Barilli, *Stroncatura di Bufalino e Loy*, «Alfabeta», a. X, n. 113, ottobre-novembre, 1988.

M. Bersani, *Cercasi Dio, disperatamente*, «Corriere del Ticino», 11 giugno 1988.

R. Bertacchini, *Decamerone notturno in attesa di morire*, «Messaggero Veneto», 11 giugno 1988.

L. Bolzan, *Baudelaire al crocevia*, «Corriere del Ticino», 26 giugno 1988.

G. Bonura, *"Menzogne" da premio*, «Secolo XIX», 5 luglio 1988.

P. Citati, *Bufalino, cannibale divoratore di libri*, «Corriere della Sera», 22 aprile 1988.

M. Corti, *Aspettando la ghigliottina*, «La Repubblica», 28 aprile 1988.

A. Fasola, *"Dicerie" in attesa dell'alba*, «L'Unità», 8 giugno 1988.

W. Greco, *Salitudine*, *una forza e un destino*, «Il Giorno», 29 aprile 1988.

C. Marabini, *Bufalino riscrive il Decamerone*, «Il Resto del Carlino», 15 maggio.

F. Mei, *L'ambigua maschera dell'eversione e del potere*, «Il Popolo», 2 agosto 1988.

L. Mondo, *Bufalino, la vita dietro le menzogne*, «Tuttolibri», 30 aprile 1988.

M. Onofri, *La morte, invidia degli dèi*, «La Voce Repubblicana», 12-13 maggio 1988.

G. Pampaloni, *Nel labirinto fatto di specchi*, «Il Giornale», 10 aprile 1988.

M. Picchi, *Le storie parallele*, «L'Espresso», 26 giugno 1988.

L. Piccioni, *Le menzogne della notte*. *Le lusinghe contrarie*, «Il Tempo», 9 aprile 1988.

D. Porzio, *Inesorabile attuale*, «Panorama», 10 luglio 1988.

G. Raboni, *Mastro Don Gesualdo*, «L'Europeo», 16 settembre 1988.

A. Ravidà, *Il sale siciliano di Bufalino*, «La Stampa», 19 marzo 1988.

L. Sciascia, *Le tentazioni dell'attualità*, «La Sicilia», 24 aprile 1988.

E. Siciliano, *E i patrioti tradirono*, «Corriere della Sera», 3 aprile 1988.

G. Spagnoletti, *Il gioco del rovescio aspettando l'alba*, «Il Messaggero», 31 maggio 1988.

G. Staglieno, *Il gioco di sponda*, «Il Giornale», 16 ottobre 1988.

N. Zago, *L'abisso delle apparenze*, «La Sicilia», 24 aprile 1988.

B. Garavelli, rec. a *Le menzogne della notte*, «Autografo», a. VI, n. 16, febbraio 1989.

A. Mars-Jones, *Sicilian Ending*, «The Indipendent», 30 giugno 1989.

D. Pasti, *Matrimonio alla siciliana*, «La Repubblica», 23 settembre 1989.

R. Pisu, *Il matrimonio per Bufalino è un'altalena fra pantomima e pochade*, «Tuttolibri», 11 novembre 1989.

G. Rugarli, *Se la fantasia prende corpo*, «Il Messaggero», 11 marzo 1989.

R. Sala, *Una panchina per Edipo*, «Il Messaggero», 13 settembre 1989.

G. Finocchiaro Chimirri, *Le isole dentro l'isola*, «La Sicilia», 5 luglio 1990.

G. Marrone, *Quando la realtà si strugge nell'impietosa lotta dei contrari*, «Giornale di Sicilia», 28 giugno 1990.

R. Pazzi, *Bufalino e Sicoli*: *racconti dalla vita interiore*, «Corriere della Sera», 25 novembre 1990.

R. Barbolini, *Barare col morto*, «Panorama», 23 giugno 1991.

G. Bonura, *L'ultimo Bufalino, naufragio con spettatore*, «Avvenire», 14 luglio 1991.

E. Bruno, *Il giallo di Agatha*, «Roma», 4 agosto 1991.

C. Cases, *Regressione gialla*, «L'Indice dei libri del mese», a. VIII, n. 10, ottobre 1991.

M. Collura, *Don Gesualdo, apprendista mastro*, «Corriere della Sera», 27 ottobre 1991.

G. Gramigna, *Tutto conforme ai canoni l'esordio poliziesco di Bufalino*, «Millelibri», a. V, n. 47, ottobre 1991.

L. Mondo, *Bufalino indaga*, «Tuttolibri», 29 giugno 1991.

G. Pampaloni, *Se l'editore è un'aquila*, «Il Giornale», 30 giugno 1991.

L. Piccioni, *E in fondo al mare giacque la verità*, «Il Tempo», 10 luglio 1991.

G. Raboni, *Non dateci il colpevole*, «L'Europeo», 9 agosto 1991.

P. Spirito, *Il cadavere? E' in trappola*, «Il Piccolo», 1 agosto 1991.

G. Almansi, *Bufalino romanziere di se stesso*, «La Repubblica», 6 agosto 1992.

G. Amoroso, *Le varie età dell'uomo*, «Gazzetta del Sud», 25 febbraio 1992.

G. Bàrberi Squarotti, *"Calende greche"*: *un'autobiografia quasi vera*, «Tuttolibri», 29 febbraio 1992.

A. Fasola, *Bufalino*: *il cuore delle parole*, «L'Unità», 16 marzo 1992.

A. Guglielmi, *Bufalino, autogol!*, «L'espresso», 26 aprile 1992.

F. Irrera, *Il 'caso' Bufalino*, «Nuova secondaria», a. V, n. 4, 15 dicembre 1992.

M. Onofri, *Bufalino nell'esilio delle parole*, «L'Indice dei libri del mese», a. IX, n. 5, maggio 1992.

E. Paccagnini, *Qua e là si "bufalineggia"*, «Il Sole-24 Ore», 29 marzo 1992.

G. Pampaloni, *L'eleganza del disincanto*, «Il Giornale», 23 febbraio 1992.

L. Piccioni, *Bufalino e la parabola di una vita immaginaria*, «Il Tempo», 4 marzo 1992.

G. Quatriglio, *L'ingannevole autobiografia del fantasma Bufalino,* «Giornale di Sicilia», 29 marzo 1992.

E. Siciliano, *Gli specchi della vita*, «Corriere della Sera», 1 marzo 1992 .

C. Toscani, rec. a *Calende greche*, «Critica letteraria», a. XX, fasc. II, n.75, 1992.

G. Amoroso, *Le arcaiche piroette di Bufalino*, «Avvenire», 30 ottobre 1993.

M. Collura, *"Poveri paladini in borghese". E Bufalino urlò il suo sdegno*, «Corriere della Sera», 23 maggio 1993.

M. Collura, *La strage degli ultimi paladini*, «Corriere della Sera», 18 ottobre 1993.

A. Gimmi, *Fra i ricordi di Bufalino*, «Corriere del Ticino», 16 novembre 1993.

A. Guglielmi, *Ti ho scritto per allegria*, «L'Epresso», 14 novembre 1993.

C. Marabini, *Bufalino gran "puparo"*, «La Nazione», 20 ottobre 1993.

C. Marabini, *L'opera dei pupi di don Gesualdo*, «Il Resto del Carlino», 9 ottobre 1993.

E. Pecora, *Così Bufalino è diventato un classico dei nostri tempi, «*La Voce Repubblicana», 6 aprile 1993.

I. Prandin, *Un moderno puparo del tragico quotidiano*, «Il Gazzettino», 25 novembre 1993.

G. Tesio, *Bufalino fa il puparo*, «Tuttolibri», 23 ottobre 1993.

C. Toscani, *Dall'attendibile all'assurdo in uno smagliante teatro di parole*, «L'Osservatore Romano», 2 agosto 1993.

M. Collura, *Il sonno è di destra, il sogno è di sinistra*. *Votare per una lucida*

insonnia, «Corriere della Sera», 19 dicembre 1994.

M. Neirotti, *Bufalino*, *la mia partita a poker con la vita*, «La Stampa», 17 novembre 1994.

G. Bonina, *Pensieri di sesamo*, «La Sicilia», 25 febbraio 1995.

G. Bonina, *Il fiele ibleo*: *sdegno e riserbo*, «La Sicilia», 11 luglio 1995.

M. Collura, *Don Gesualdo tra miele e fiele*, «Corriere della Sera», 30 giugno 1995.

S. Ramat, *Una fertile diseguaglianza*, «Il Giornale», 1 dicembre 1995.

G. Amoroso, *Ci lascia il suo salvifico "museo d'ombre"*, «Gazzetta del Sud», 15 giugno 1996.

G. Bonina, *Una realtà visionaria*, «La Sicilia», 16 aprile 1996.

G. Bonura, *I limiti dell'esercizio letterario*, «Il Giorno», 21 aprile 1996.

F. Brevini, rec. a *Tommaso e il fotografo cieco*, «Panorama», 2 maggio 1996.

G. Calcagno, *Bufalino*. *Le dicerie di un solitario*, «La Stampa», 15 giugno 1996.

L. Canali, *Gesualdo il fotografo*, «Il Giornale», 10 maggio 1996.

V. Coletti, *Moderno Pirandello*, «L'Indice dei libri del mese», a. XIII, n. 7, luglio 1996.

M. Collura, *Addio a Bufalino*, *scettico cantastorie*, «Corriere della Sera», 15 giugno 1996.

V. Consolo, *Diceria di Gesualdo*, «Il Messaggero», 16 giugno 1996.

A. Giuliani, *Quei personaggi tra fiaba e orrore*, «La Repubblica», 15 giugno 1996.

G. Gramigna, *Il mondo*: *un condominio che crolla*, «Corriere della Sera», 25 aprile 1996.

A. Guglielmi, *Forza lettore, inventa la storia*, «L'Espresso», 12 settembre 1996.

E. Imbalzano, *Reperti di una poesia sottratta dai cassetti*, «Gazzetta del Sud», 2 gennaio 1996.

C. Lenta, "*Tommaso e il fotografo cieco*", «La Fedeltà», 17 luglio 1996.

R. Minore, *Addio Bufalino, sacerdote della scrittura*, «Il Messaggero», 15 giugno 1996.

R. M. Monastra, rec. a A. Romanò - G. Bufalino, *Carteggio di gioventù (1943-*

1950), «Le forme e la storia», n.s., a. IX, n. 2, 1996.

L. Mondo, *Bufalino o il finimondo*, «Tuttolibri», 3 maggio 1996.

R. Nigro, *Dalla prigione dei giorni una sola libertà*, «La Gazzetta del Mezzogiorno», 16 giugno 1996.

M. Onofri, *Il romanziere di Babele*, «L'Unità», 16 aprile 1996.

M. Onofri, *Don Gesualdo ci ha lasciato*, «L'Unità», 15 giugno 1996.

E. Paccagnini, *Giochi di citazioni bufaliniane*, «Il Sole-24 Ore», 28 aprile 1996.

E. Paccagnini, *Un grande sperimentatore sull'orlo del preziosismo*, «Il Sole-24 Ore», 16 giugno 1996.

G. Picone, *La scrittura oltre il deserto*, «Il Mattino», 15 giugno 1996.

S. Scalia, *Il cerino s'è spento*, «La Sicilia», 15 giugno 1996.

S. Solinas, *Morto Gesualdo Bufalino*, «Il Giornale», 15 giugno 1996.

V. Vettori, *Don Gesualdo, un amico*, «Secolo d'Italia», 9 luglio 1996.

N. Zago, *La soluzione è finale. Un gioco di inverosimiglianze in un palazzo metafisico*, «La Sicilia», 16 aprile 1996.

R. Castelli, *Al di là delle nuvole*, «La Sicilia», 14 giugno 1997.

S. Crespi, *Tra due solitudini*, «Il Sole-24 Ore», 11 maggio 1997.

F. Caputo, *Il paese plurimo*, «La Sicilia», 12 aprile 1998.

G. Bonina, *I pensieri sono sentenze anzi un Bluff*, «Stilos», 15 febbraio 2000.

M. Guglielminetti, *Diceria neopirandelliana anzi soliloquio ironico*, «Stilos», 5 marzo 2002.

A. Ascoli, *Bufalino*, *Dicerie di un ex scapolo*, «Il Giornale», 21 novembre 2003.

M. Collura, *"Diceria dell'untore", elogio di un giocoliere della parola*, «Corriere della Sera», 29 settembre 2003.

F. Gigli, *Messaggi d'amore tra i coniugi Bufalino*, «Secolo d'Italia», 27 novembre 2003.

S. Piazzese, *Qui pro quo*, «Cooperazione», n. 23, 23 luglio 2003.

S. Salis, *Nozze a scaffale*, «Il Sole-24 Ore», 23 novembre 2003.

G. Bonina, *Il destino di uno scacchista*, «L'Indice dei libri del mese», a. XXII, n. 1, gennaio 2005.

M. Andreose, *Gesualdo, Forman e il film mancato*, «Il Sole-24 Ore», 11 giugno 2006.

V. Arnone, *Bufalino in bilico fra Dio e il caso*, «Avvenire», 13 giugno 2006.

F. A. Belgiorno, *Bufalino*, *amante felice dell'altra Sicilia*, «Giornale di Sicilia», 2 luglio 2006.

M. Collura, *Capablanca e Bufalino*, *scacco matto alla vita*, «Corriere della Sera», 12 agosto 2006.

C. Emmi, *Una partita a scacchi tra Bufalino e Capablanca*, «Prospettive», 23 luglio 2006.

T. Gullo, *Scacco matto di Bufalino*, «La Repubblica», 15 giugno 2006.

S. Lo Iacono*, Il sogno di sopravvivere in mille copie*, «Giornale di Sicilia», 15 giugno 2006.

R. Piccitto, *Due capitoli*, *l'incompiuta di Bufalino*, «Giornale di Brescia», 23 settembre 2006.

G. Quatriglio, *Bufalino, ecco il suo romanzo incompiuto*, «Giornale di Sicilia», 19 luglio 2006.

G. Quatriglio, *Bufalino*, *in 29 fogli il romanzo incompiuto*, «Giornale di Sicilia», 15 giugno 2006.

A. Siracusano, *Bufalino*, *l'ultimo tremito*, «Stilos», a. VIII, n. 7, 28 marzo-10 aprile 2006.

R. Carnero, *Bufalino torna per l'ultima partita a scacchi*, «Letture», febbraio 2007.

M. Collura, *Cercando l'eterno scacco matto*, «Corriere della Sera», 13 gennaio 2008.

G. Quatriglio, *Forte e chiaro*: *così parlò Gesualdo Bufalino*, «Giornale di Sicilia», 13 marzo 2008.

4. Interviste

D. Fohr, M. T. Marzilla, *Un altro Gattopardo*, «Giornale di Sicilia», 4 gennaio 1981.

L. Sciascia, *Che mastro, questo don Gesualdo*, «L'Espresso», 1 marzo 1981.

S. Malatesta, "*Come un guardiano di faro infedele"*, «La Repubblica», 23 aprile 1981.

C. Marabini, *L'arte di don Gesualdo*, «La Nazione», 14 giugno 1981.

F. Santini, "*La mia Sicilia è un museo d'ombre e io vivo in un buco nero"*, «Tuttolibri», 11 luglio 1981.

F. Pajar, *La diceria dell'autore*, «Il Gazzettino», 13 settembre 1981.

F. Pajar, *E l'untore inventò i "fleurs"*, «Il Gazzettino», 16 settembre 1981.

F. Pajar, *Sacile 1943*, *una ragazza e una bicicletta*, «Il Gazzettino», 18 settembre 1981.

F. Pajar, *E Comiso ascolta la "diceria" dei missili*, «Il Gazzettino», 20 settembre 1981.

G. Servello, *Muore la civiltà della bottega*, «Giornale di Sicilia», 28 febbraio 1982.

G. Occhipinti, *Cinque domande a Gesualdo Bufalino*, «Cronorama», gennaio-aprile 1982.

P. Calabrese, *La felicità negata*, «Il Messaggero», 2 ottobre 1982.

A. Ortoleva, *Capodanno con quattro scrittori siciliani*. *Addamo, Bonaviri, Bufalino, Testa*, «Giornale di Sicilia», 3 gennaio 1984.

S. Scalia, *Le miserie dell'Olimpo*, «La Sicilia», 17 novembre 1984.

S. Signorelli, *La controfigura della memoria*, «Il Mattino», 24 gennaio 1985.

A. R., "*Ma il mio rapporto privilegiato resta con Sellerio"*, «L'Ora», 25 luglio 1985.

G. Marrone, *Gesualdo Bufalino parla dei dubbi del narrare*, «Giornale di Sicilia», 15 ottobre 1985.

C. Marabini, *A malincuore nel Palazzo*. *Bufalino e il successo*, «Il Resto del Carlino», 22 ottobre 1985.

G. Chiappisi, "*Il simbolo di una civiltà perduta"*, «Giornale di Sicilia», 9 novembre 1985.

R. Messina, "*Il postino bussa solo due volte"*, «Giornale di Sicilia», 16 gennaio 1986.

M. Collura, "*Studio col bridge i miei giochi letterari"*, «Corriere della Sera», 19 marzo 1986.

G. Quatriglio, *Io*, *Tarzan e spia*, «Giornale di Sicilia», 19 marzo 1986.

P. Trivelli, *La luce arrogante*, «Il Messaggero», 23 giugno 1986.

S. Signorelli, *Ricordo*, *dunque sono*, «Il Mattino», 28 giugno 1986.

O. Del Buono, *Bufalino*, *il racconto per ricordare*, «Corriere della Sera», 22 settembre 1986.

G. Quatriglio, *Matto don Gesualdo*, «Giornale di Sicilia», 29 dicembre 1986.

E. Mandarà, *Gesualdo il malpensante*, «La Sicilia», 27 gennaio 1987.

A. Pavia, *La luce e il lutto della Sicilia*, «La Cooperazione italiana», marzo 1987.

S. Petrignani, *Bilancio di tristezze*, «Il Messaggero», 18 marzo 1987.

L. Lilli, *Sapore di sale*. Inchiesta sulla cultura siciliana. Parlano Leonardo Sciascia e Gesualdo Bufalino, «La Repubblica», 4 giugno 1987.

S. Balistrieri, *Bufalino*: *mia madre Sicilia*, «Avvenire», 24 gennaio 1988.

F. Gambaro, *Bufalino scatenato*, «L'Ora», 26 gennaio 1988.

G. Quatriglio, *Quanti misteri nasconde questa fantasia storica*, «Giornale di Sicilia», 28 marzo1988.

E. Mandarà, *Fantamemorie risorgimentali con tocco di giallo*, «La Sicilia», 6 aprile 1988.

G. Calaciura, *La Sibilla di Comiso*, «L'Ora», 7 aprile 1988.

M. Onofri, *Gesualdo Bufalino, ovvero la geometria delle passioni*, «La Voce Repubblicana», 6-7 maggio 1988.

M. Collura, *Sciascia-Bufalino*. *L'impegno e il mistero*. Dialogo fra due scrittori siciliani: i libri, la vita, il pensiero, «Corriere della Sera», 8 maggio1988.

L. Pallotta, *Gesualdo Bufalino*: *le menzogne della notte*, «Leggere», a. I., n. 2, giugno 1988.

R. Minore, "*Un incubo senza ricordi*", «Il Messaggero», 15 giugno 1988.

G. Massari, *Bufalino*: *vivere "come se"*, «Il Giornale», 7 luglio 1988.

A. Debenedetti, *Gesualdo Bufalino*: *"Sì ai premi se danno da vivere",* «Corriere della Sera», 9 luglio 1988.

M. Collura, *Bufalino*: *"Io chirurgo e cavia della scrittura",* «Corriere della Sera», 13 ottobre 1988.

P. Treccagnoli, *L'officina siciliana,* «Il Mattino», 18 ottobre 1988.

O. Pivetta, *Uomini sulla carta, «*L'Unità», 5 aprile 1989.

P. Nibali, *Scrivere? È ricordare*, «Prospettive», 28 maggio 1989.

P. Mattei, *Tutte le insidie del matrimonio*, «Avanti!», 13 agosto 1989.

G. Quatriglio, *Sposarsi, che problema*, «Giornale di Sicilia», 16 settembre 1989.

F. La Licata, *Bufalino*: *mi dimetto da scrittore*, «La Stampa», 20 settembre 1989.

G. Liuti, *Dicerie sulle nozze*, «Il Resto del Carlino», 29 ottobre 1989.

P. Maffeo, *Le radici di Bufalino,* «Avvenire» , 10 dicembre 1989.

I. Bignardi, *Bufalino fra Sparta e Sibari*, «La Repubblica», 4-5 febbraio 1990.

G. Angeloni, *La malattia del ricordo*, «L'Unità», 3 novembre 1990.

L. Lilli, *Bufalino si nasconde*, «La Repubblica», 9 novembre 1990.

G. Marrone, *Gesualdo Bufalino*: *diceria dell'autore*, «Nuove Effemeridi», a. IV, n. 13, 1991/I.

M. Collura, *Diceria dell'assassino*, «Corriere della Sera», 16 giugno 1991.

D. Pasti, *Bufalino*: *un giallo per scherzo*, «La Repubblica», 29 giugno 1991.

E. Gatta, *Mastro Gesualdo*, «Il Resto del Carlino», 18 agosto 1991.

M. Trecca, *Schiacciati dalla velocità della storia, «*Gazzetta del Mezzogiorno», 19 marzo 1992.

M. Mafai, *Affondare la Sicilia*, «Il Venerdì di Repubblica», 12 giugno 1992.

M. Onofri, *Gesualdo Bufalino*: *autoritratto con personaggio,* «Nuove Effemeridi», a. V, n. 18, 1992/II, pp. 17-33.

M. Onofri, *Gesualdo Bufalino*: *la mia vita a Comiso*, «Giornale di Sicilia», 14 giugno 1992.

C. Toscani, *Settant'anni di solitudine*, «Bresciaoggi», 25 luglio 1992.

M. Collura, *Gesualdo nel paese delle meraviglie*, «Corriere della Sera», 18 ottobre 1992.

G. Calcagno, *Bufalino il fuggiasco innamorato*, «La Stampa», 4 agosto 1993.

M. Collura, *Così vedo affondare l'Italia dai miei "arresti domiciliari"*, «Corriere della Sera", 12 agosto 1993.

E. Mandarà, *La mia opra dei pupi*, «La Sicilia», 13 agosto 1993.

G. Quatriglio, *Il Guerin Meschino, una fiaba travolta dalla realtà di oggi*, «La

Sicilia», 18 settembre 1993.

M. Trecca, *Senza macchia e senza paura lottano ancora i cavalieri*, «Gazzetta del Mezzogiorno», 9 ottobre 1993.

M. Passa, *Il tempo delle parole*, «L'Unità», 8 gennaio 1995.

R. Sala, "*Cari vecchi, maestri della memoria"*, «Il Messaggero», 16 febbraio 1995.

P. Di Stefano, *Bufalino*: *il Sud evade per sopravvivere*, «Corriere della Sera», 17 agosto 1995.

G. Calcagno, *I tormenti del giovane Bufalino*, «La Stampa», 15 novembre 1995.

R. Minore, *Bufalino*: *triste Italia, accecata dalla TV e dal culto degli scoop*, «Il Messaggero», 5 gennaio 1996.

C. Romani, *Un patatràc italiano*, «Il Giornale», 17 marzo 1996.

G. Bonina, *Un giallo, anzi uno scherzo*, «La Sicilia», 16 aprile 1996.

M. Collura, *Bufalino*: *la vita? Un patatràc*, «Corriere della Sera», 16 aprile 1996.

F. Mannoni, "*Il mio romanzo è un'opera buffa e un fanta-noir"*, «Messaggero Veneto», 24 maggio 1996.

F. Maresco, *Quella volta che scoprii il flash-back*, «Il manifesto», 16 giugno 1996.

G. A. Stella, *Io, contro "Stupidania",* «Corriere della Sera», 16 giugno 1996.

G. P. Gandolfo, *Testimonio per una futura memoria*, «El Mercurio», 23 giugno 1996.

M. Jakob, *Infedele è la memoria*, «Linea d'ombra», a. XIV, n. 117 luglio/agosto 1996, pp. 18-22.

Essere o riessere. *Conversazione con Gesualdo Bufalino*, a cura di P. Gaglianone e L. Tas, nota critica di N. Zago, Roma, Òmicron, 1996; nuova ristampa, Comiso, Fondazione Gesualdo Bufalino, 2010.

G. Bufalino, *In corpore vili*, in *Come si scrive un romanzo*, a cura di M. T. Serafini, Milano, Bompiani, 1996, pp. 1-21.

M. Canfield, *All'ombra di un esiguo futuro*. *L'ultima conversazione con Gesualdo Bufalino*, «Kaléghé», a. VI, nn. 3-4, maggio/agosto 1998, pp. 10-13.

Testi metodologici

J. Frank, *Spatial form in modern literaure*, in «Sewanee Review», n. 53, 1945, poi in J. Frank, *The idea of spatial form*, Rutgers University Press, New Brunswick and London, 1991.

M. Praz, *Filosofia dell'arredamento*, Roma, Documenti, 1945.

J. Lotamn, *Il problema dello spazio artistico*, in *Struttura del testo poetico*, a cura di E. Bazzarelli, Milano, Mursia, 1967.

M. Jammer, *Storia del concetto di spazio*, Milano, Feltrinelli, 1963.

G. Simmel, *Ponte e porta,* in *Saggi di estetica*, Padova, Liviana, 1970.

G. Genette, *Figure II. La parola letteraria*, Torino, Einaudi, 1972.

E. T. Hall, *Il linguaggio silenzioso*, Milano, Garzanti, 1972.

R. W. Lee, *Ut pictura pöesis. La teoria umanistica della pittura*, Firenze, Sansoni, 1974.

J. Lotman, *Semiotica dello spazio culturale*, in *Tipologia della cultura*, a cura di R. Fraccari e M. Marzaduri, Milano, Bompiani, 1975.

H. Lefebrve, *La produzione dello spazio*, Milano, Moizzi, 1976.

M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo del romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.

R. Bourneuf – R. Quellet, *Lo spazio*, in *L'universo del romanzo*, Torino, Einaudi, 1984.

E. T. Hall, *La dimensione nascosta*, Milano, Bompiani, 1986.

R. Barthes, *L'effeto del reale*, in *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988.

G. Rubino – C. Pagetti, *Dimore narrate: spazio immaginario nel romanzo contemporaneo*, Roma, Bulzoni, 1988.

S. Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1988.

G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo, 1993.

F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993.

I. Calvino, *La sfida al labirinto*, in *Saggi*, vol. I, Milano, Mondadori, 1995.

P. Violi, *La spazialità in moto. Per una semiotica dei verbi i movimento*, in «Versus. Quaderni di studi semiotici», n. 73/74, 1996.

I. Calvino, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 1996.

F. Moretti, *Atlante del romanzo europeo*, Torino, Einaudi, 1997.

P. Amalfitano, *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*, Roma, Bulzoni, 1998.

E. Iachello, *Immagini della città*, Catania, Maimone, 1999.

S. Cavicchioli, *I sensi, lo spazio, gli umori*, Milano, Bompiani, 2002.

J. Rickwert, *L'idea di città*, Milano, Adelphi, 2002.

V. Bagnoli, *Lo spazio del testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria,* Bologna, Pendragon, 2003.

E. Turri, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Padova, Marsilio, 2003.

F. Moretti, *Il romanzo IV. Temi, luoghi, eroi*, Torino, Einaudi, 2003.

R. Ceserani – M. Domenichelli – G. Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, Torino, Utet, 2006.

A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura*, Torino, Einaudi, 2006.

R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Bari, Laterza, 2007.

G. Bachelard, *La terra e il riposo,* Milano, Red, 2007.

G. Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio*, Roma, Carrocci, 2008.

S. Maxia, *Letteratura e spazio*, Pisa-Roma, Serra, 2008.

A. Carta, *Letteratura e spazio. Un itinerario a tappe*, Catania, Villaggio Maori Edizioni, 2009.

A. Carta, *Una casa visitata dai ladri. Lo spazio urbano nell'opera di Vitaliano Brancati*, Acireale, Bonanno, 2009.